

EL HIJO PRÓDIGO

II

Octubre/Diciembre de 1943



Enero/Marzo de 1944



Primera edición facsimilar, 1983
Primera edición facsimilar
en libro electrónico, 2018

El hijo pródigo II, octubre-diciembre de 1943 -- III, enero-marzo de 1944 [recurso electrónico]. – México : FCE, 2018
[579] p. : ilus. -- (Colec. Revistas Literarias Mexicanas Modernas)
Notas: edición facsimilar de la de 1981
ISBN 978-607-16-5833-3 (PDF)

1. Literatura Mexicana – Publicaciones periódicas - Siglo XX I. t.: El hijo pródigo III, enero-marzo de 1944 II. Ser.

LC PQ7230 Dewey M860 H794 Vol. 2-3

Distribución mundial

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México
www.fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55)5227-4672

Comentarios: editorial@fondodeculturaeconomica.com

ISBN 978-607-16-5833-3 (PDF)

Hecho en México - *Made in Mexico*

Revistas Literarias Mexicanas Modernas
Colección dirigida por *José Luis Martínez*

EL HIJO PRÓDIGO



REVISTAS LITERARIAS MEXICANAS MODERNAS

EL HIJO PRÓDIGO

1943-1946

II

Octubre de 1943–Diciembre de 1943

III

Enero de 1944–Marzo de 1944



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición facsimilar, 1983

ISBN 968-16-1407-0 (edición completa)
ISBN 968-16-1409-7 (volumen II)

Impreso en México

GENERACION VA, Y GENERACION VIENE: MAS LA TIERRA SIEMPRE PERMANECE. (EC. 1. 4) EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS, Y HARTO DE SINSABORES: QUE SALE COMO UNA FLOR Y ES CORTADO; Y HUYE COMO LA SOMBRA, Y NO PERMANECE. (JOB. 14. 1 y 2) · Y SERA COMO EL ARBOL PLANTADO JUNTO A ARROYOS DE AGUAS, QUE DA SU FRUTO EN SU TIEMPO, Y SU HOJA NO CAE; Y TODO LO QUE HACE, PROSPERARA. (SALMO 1. 3)

AÑO I. VOL. II. NUM. 7 — MEXICO, OCTUBRE, 1943

EL HIJO PRÓDIGO

REVISTA LITERARIA



Pintura mexicana del siglo XVIII

SUMARIO

EL HIJO PRODIGO

AÑO I. VOL. II 15 DE OCTUBRE DE 1943 NUMERO 7

SUMARIO

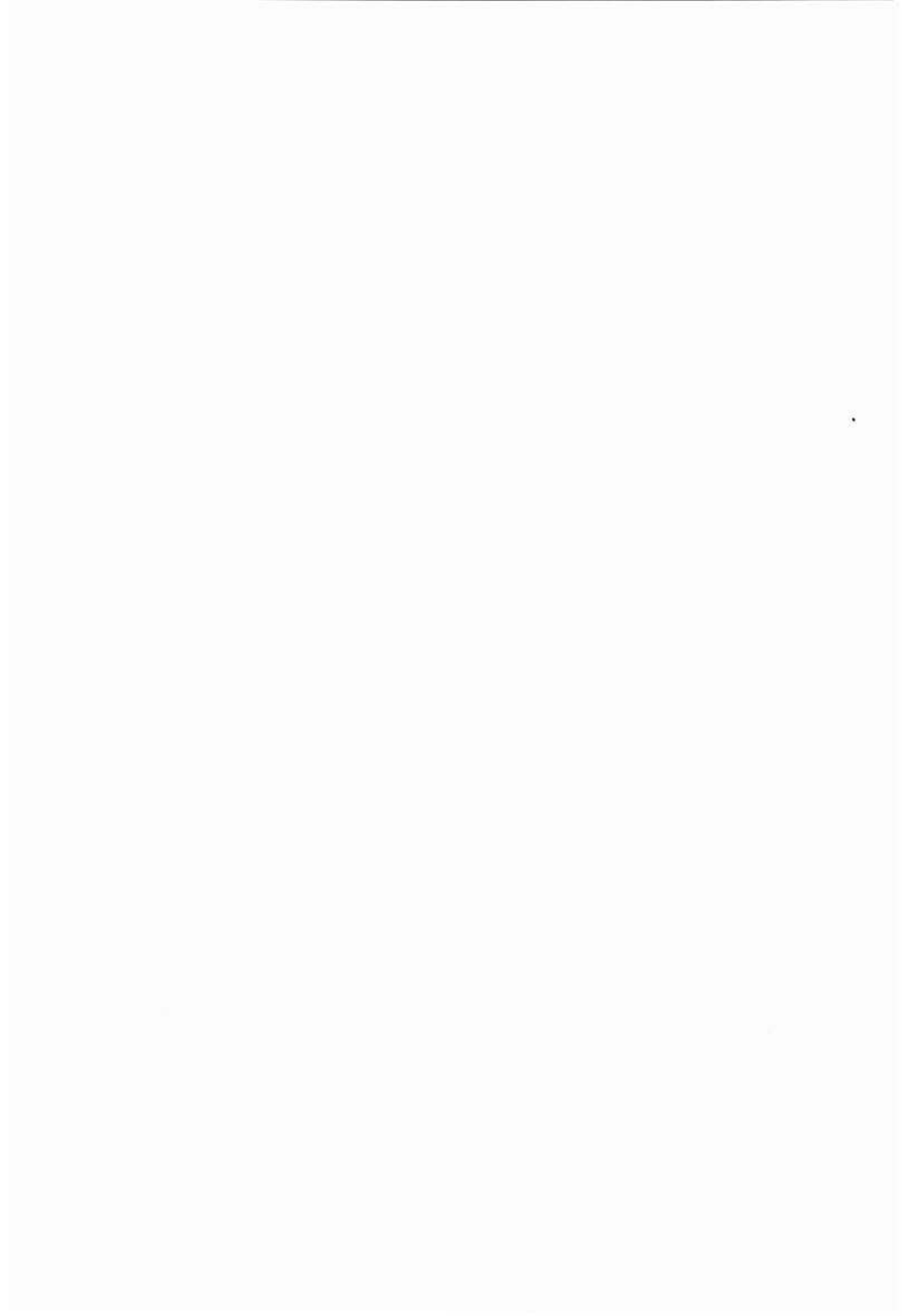
LIBROS

NOTAS

ILUSTRACIONES

EL HIJO PRODIGO. Revista literaria. Apartado postal 1994. Palma 10 (despacho 52), México, D. F., MEXICO. Se publica mensualmente por Ediciones Letras de México, y se imprime en los Talleres Gráficos de la Nación. Registrada como artículo de segunda clase, en la Administración de Correos en México, D. F., el 14 de mayo de 1943. Editor, *Octavio G. Barreda*. Redactores, *Octavio Paz, Antonio Sánchez Barbudo, Alí Chumacero, Xavier Villaurrutia* y *Gilberto Owen*. Administrador, *Isaac Rojas Rosillo*. Precio del ejemplar: en México, Centro y Sudamérica, $ 1.50, moneda mexicana (en E. U. A., Dls. 0.50). Subscripción anual: en México, Centro y Sudamérica, $ 15.00 (en E. U. A., Dls. 5.00). Números atrasados, $ 2.00. No se devuelven originales ni se insertarán artículos o notas de colaboración espontánea que no correspondan al carácter de esta revista.

Administración: Palma 10, despacho 52, Tel. 18-25-24, México, D. F.





PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — MIGUEL CABRERA

RETRATO DE SOR MARIA JOSEFA AGUSTINA DOLORES. 1759

Lámina I

EL

HIJO PRÓDIGO

AÑO I, VOL. II. NUM. 7



15 DE OCTUBRE DE 1943

IMAGINACION

LAS actividades editoriales han aumentado de manera considerable entre nosotros. La publicación de libros mexicanos es, consecuentemente, mayor. Y tanto los autores mexicanos como los numerosos escritores extranjeros residentes en México, tienen, como nunca antes, oportunidades de hacer patente, en el libro, su talento o su falta de talento. El número de librerías se multiplica por sí mismo en forma que sería alarmante si no fuera, a la postre, inocua. ¿Y quién no ha advertido el milagro de la multiplicación de los expendios de libros, y el hecho de que en más de una de nuestras principales avenidas presenten un aspecto que tiene algo de feria constante del libro? Y, justamente, las *ferias*, abiertas ahora a un disímbolo y heterogéneo público, han enfatizado la existencia de los libros; esas cajas que encierran la substancia, la droga que despierta o fomenta lo que Valéry Larbaud ha llamado, con mucha gracia y precisión, el vicio impune de la lectura.

El Estado y algunas instituciones privadas, tienen abiertas al público bibliotecas gratuitas que —de estar bien surtidas y organizadas— deberían por lo menos prestar un servicio inmediato, una satisfacción precisa a los lectores.

Editoriales, librerías, bibliotecas, ferias formales e informales hacen pensar en la facilidad —imaginaria— que existe en México para obte-

ner toda clase de libros de autores y temas mexicanos. Es inevitable pensar que a tan numerosos medios de difusión debe corresponder una mayor oportunidad para que el libro mexicano se multiplique, exhiba y circule de mano en mano, a precios razonables y en cómodos lugares públicos.

A simple vista, la ciudad de México parece una ideal ciudad en la que todo está dispuesto para el libro y la lectura, el goce intelectual y la siembra y la cosecha culturales.

Más de un visitante selecto y más de un observador atento, a la vista de estas aparentes realidades, han estado en lo justo al exclamar: "¡México es un lugar cuya literatura se expande y en donde el libro representa un papel importante en la vida cotidiana!" Imaginaciones... imaginaciones.

Y REALIDAD

UNA vez que han sido publicados, los libros mexicanos, por una especie de pudor, de inhibición o de miedo —apariencias que reviste el sentimiento de inferioridad— desaparecen.

Ocurre preguntarse: ¿Desaparecen por sí mismos, mágicamente, o bien alguien los oculta? La verdad es que en los escaparates de las numerosas librerías no es posible encontrarlos. La exhibición de libros extranjeros es, en cambio, flagrante; y los pocos libros mexicanos retroceden tímida e inferiormente. Humildes, silenciosos, cubiertos de polvo, envejecen olvidados en las bodegas donde los encierran los libreros —en su mayoría extranjeros o de extranjeros instintos hacia lo mexicano— que parecen aguardar a que el tiempo depure la alta virtud de lo impreso, confundiendo, en un palabra, el libro con el vino.

Quedan aún las bibliotecas. Pero la realidad es que el Estado las considera como algo estático y se conforma con mantenerlas abiertas y no se preocupa por que los libros de autores nacionales figuren, a medida de su publicación, en sus catálogos, y cumplan su destino: caer en manos de lectores mexicanos ávidos de reconocer, en el espejo de su literatura, su propia fisonomía, para corregirla o para acentuarla.

¿Hasta cuándo durará esto? Dejamos la palabra a las cámaras del libro, a las asociaciones de libreros y, sobre todo, a nuestras instituciones de propaganda y cultura nacionales.

POE EN LA POESIA FRANCESA

○ POR ÉMILIE NOULET ○

HAY en la influencia de Edgar Poe sobre la literatura francesa una parte muerta y otra viva. A cada una corresponde una distinta demarcación de géneros. De suerte que, inmediata y omnipotente en su acción sobre el cuento y la novela, por ella conducidos a una fórmula hoy descartada, resplandeció luego largamente, más despacio, mejor cernida, pero más definitiva, en el dominio poético.

Sólo para completa constancia mencionamos la primera, mientras que, al contrario, conviene seguir de cerca la segunda, y establecer sus límites, su profundidad, su carácter, en los grandes poetas Baudelaire, Mallarmé, Valéry, hijos espirituales de Edgar Poe, los tres reivindicadores de esa filiación y de su voluntario sometimiento, movidos a ello por no sé qué gozosa gratitud.

De todos modos, novelistas y poetas no escucharon ni siguieron a un mismo Poe. En su varia y compleja personalidad, en la diversidad de su talento, los primeros vieron sobre todo al narrador; y, al seguir su ejemplo, escritores como J. K. Huysmans, Villiers de l'Isle Adam, Jean Richepin, Jean Lorrain, M. Schwob, se consagraron al horror, cuyas causas y efectos convirtieron en resorte del interés narrativo.

En Poe, al contrario, Baudelaire "se encontró" con el estético y el crítico; Mallarmé admiró al poeta, al autor de *Annabel Lee*, y Valéry al metodólogo y autor de *Eureka*.

Será, pues, el estudio de estas vinculaciones lo de real interés para quienes gusten de acercarse a los misterios de la inteligencia y los secretos de la inspiración, con la esperanza de sorprender acaso tras ellos alguna ley del espíritu.

Sin embargo, esta nomenclatura no está completa; sería menester, además, establecer aquí una filiación paralela: a decir verdad, descienden de Poe, en poesía, dos ramas genealógicas principales: se inscriben en la una Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud y los surrealistas, mas no sin toda clase de reservas en lo que toca a Rimbaud, cayo pensamiento ha sido a menudo disfrazado, valiéndose de los arrebatos de su estilo, y sin considerar ese su claro precepto que le abre paso hacia los lúcidos: "El primer estudio del hombre que quiera ser poeta es el muy cabal conocimiento de sí mismo". (*Lettre du Voyant*). Se advierte en este grupo la ambición de recrear un estado psíquico primerizo, y de hallar en lo intuitivo incorrupto no sólo la embriaguez poética inicial sino también el venero de sus poderes. Esperan la revelación de las tinieblas, o, como lo hubiera dicho Novalis, de la dominación de la noche.

Dicho linaje sigue siendo romántico, y, a través de intervalos fulgurantes, llega, con todo, al fracaso del surrealismo, por más que surrealistas de genio como Breton y Eluard hayan salvado su obra mediante cualidades extrasurrealistas.

El otro linaje es clásico: es el de Baudelaire (de nuevo), Mallarmé y Valéry, cuya ambición estriba en abandonar todo estado infantil y en hallar en una técnica cada vez más desnuda y cada vez más pura, el señorío de sus medios. No esperan sino de sí mismos y de su facultad de atención algún desesperado acercamiento.

Consigue este linaje las más bellas obras maestras de la poesía contemporánea, sin que parezca todavía haber agotado su fecundidad. Y es el que conviene estudiar en detalle.

Baudelaire, "que se había tomado a sí

mismo por objeto", como dijera André Suarés, viene, pues, a ser comienzo de la doble descendencia poética por tales linajes: en él se bifurca la sucesión, él es antepasado tanto de los tenebrosos como de los intrépidos, y participa, como Edgar Poe, de todos los peligros. Por él hay que empezar, aunque su relación con Poe y él haya sido ya fijada, en primer lugar por él mismo, y luego por numerosos, honrados y doctos críticos.

Al hablar de Baudelaire y de Poe es menester abandonar la palabra influencia y reemplazarla, decididamente, por las de coincidencia y hermandad, y creer en la veracidad absoluta de las dos declaraciones de Baudelaire, a menudo, siquiera la primera, citadas, pero imposibles de omitir en cuanto se intenta probar a un tiempo la sinceridad y la lucidez del poeta de *Les Fleurs du Mal.* Y es necesaria esa prueba no por antojo, sino porque la requiere el examen de las fechas y de los textos.

En 1858 enviaba Baudelaire a su amigo Armand Fraisse un billete en que decía, a propósito de su descubrimiento de Poe: "Y dí entonces, créame usted o no me crea, con poemas y narraciones de que había tenido el pensamiento, aunque vago y confuso, desajustado, pero que Poe había sabido combinar y llevar a su perfección". Y en 1864, escribiendo a un crítico de arte, Thoré, quien veía en la pintura de Manet procedimientos de Velázquez, del Greco y de Goya, Baudelaire afirmaba que Manet conocía poco las obras españolas, y explicaba de esta forma la sugerida semejanza: "...Usted duda de que tan asombrosos paralelismos geométricos puedan ofrecerse en la naturaleza. A ver, ¿no me acusan a mí de imitar a Edgar Poe? Y todo es *porque se me parecía* (es Baudelaire quien subraya). La primera vez que abrí un libro de él vi con espanto y arrobamiento no sólo temas por mí soñados, sino *frases* por mí pensadas y por él escritas veinte años antes. *Et nunc erudimini, vos qui judicatis...*"

El docto estimador de Baudelaire a quien se debe la edición crítica de las *Oeuvres Complètes* del poeta (N. R. F., 1931), el escrupuloso Le Dantec, asegura que "se ha hecho harto agravio a Baudelaire al juzgarle obsesionado, poseído por la obra y la ideología de Poe. Si se valió de ella fué por haberle conferido tal derecho cierta afinidad preexistente e imperiosa... Creemos –añade– en la absoluta sinceridad del billete a Fraisse".

Y, con todo ello, llevado a su vez por una tradición ya excesivamente acreditada, el mismo Le Dantec afirma, por otra parte, que en el genio teórico y crítico de Baudelaire la influencia de Poe resultó determinante. Entiéndase bien, no se trata de apreciar un reflejo de Poe en *Les Fleurs du Mal:* está definitivamente establecido por la historia literaria que los más característicos de aquellos poemas, *Spleen, Idéal* y *La Mort*, ya habían sido escritos en 1846, fecha en que descubrió el poeta a quien excitara en él, como lo expresó en carta a su madre, "una increíble simpatía". Por ello dice Le Dantec: "No es en *Les Fleurs du Mal* donde hay que buscar las huellas de ese verdadero sortilegio, mientras que la adopción de las doctrinas de Poe se revela casi a cada página de las *Curiosités Esthétiques*". Y también, más adelante: "El abismo que separa el *Salon de 1846* del artículo magistral de la *Exposition de 1855*, es demasiado notorio para que no se le atribuya a un accidente definitivo en la carrera de Baudelaire: su hallazgo de Edgar Allan Poe". Pero volvamos por nuestra cuenta al *Salon de 1846* y al de la *Exposition de 1855*, y hagamos a nuestra vez cotejo de ellos, intercalando entre esas dos lecturas las de *The Philosophy of Composition* y *The Poetical Principle* del autor norteamericano.

Baudelaire, que cuenta 25 años y entra en funciones de crítico de arte, sin haber

todavía descubierto a Poe, da cuenta de muy extraño modo del Salón de pintura de 1846. El análisis de los cuadros le es mero pretexto para la expresión de sus puntos de vista personales sobre la pintura, y para dejar deslizar una especie de tratadillo de estética en que el elogio de Delacroix y el ejemplo de Ingres aparecen intercalados en consideraciones que sobrepasan descaradamente el fin preciso de aquella crónica. Estas denuncian que ya su autor poseía una coherente, reflexiva concepción del arte, útil a la vez como filosofía y como parangón, y que no manaba ella de preferencias emocionales, sino de una controlada jerarquía de valores artísticos.

Algunas de aquellas consideraciones, en aquel momento en que los dogmas de un romanticismo asentado no hallaban detractores, eran de novedad y audacia demasiado francas para que alcanzaran a ser percibidas. Pero allí están, y allí resaltan.

"Puesto que el arte —decía ese teorizante mozo, que no conocía aún la famosa ley del "efecto logradero"— no es más que una abstracción y su sacrificio del detalle al conjunto, importará ocuparse sobre todo de las masas... La melodía exige una conclusión; es un conjunto en que todos los efectos concurren a un efecto general". Pero, muy especialmente, decía: "No hay cosa más impertinente ni más estúpida que platicarle a un gran artista y pensador como Delacroix de las obligaciones en que pueda hallarse hacia el dios del acaso... No hay acaso en el arte: no lo hay más en él de lo que pueda haberlo en la mecánica. El hallazgo feliz es la simple consecuencia de un buen razonamiento —sobre cuyas deducciones intermedias se ha saltado a las veces— como una falta es consecuencia de un principio falso". Y esto escribía sin saber que Poe aconsejaba que en la creación quitaran los ojos del "desenlace" para procurar al plan su indispensable fisonomía de lógica y causalidad; sin saber que Poe, al analizar la génesis de *The Raven* afirmaba proponerse "demostrar que ningún punto de su traza es asignable al acaso o a la intuición; y que la obra avanzó paso a paso hacia su fin con la precisión y rígida consecuencia de un problema matemático". Sí, en realidad, en ese juvenil, mordaz *Salón de 1846*, se encuentra ya formulado todo el sistema poético de Baudelaire; y ni siquiera resultará necesaria la transposición de uno a otro arte, pues salta a la vista que la pintura no era allí sino ejemplo y prueba.

Veamos ahora la serie de artículos que Baudelaire publicó en *Le Pays* sobre el Salón de pintura de la Exposición Universal de 1855. Disertan ellos, como lo indican los subtítulos, acerca de un método de crítica, esto es, contra el academicismo y a favor de la variedad de las concepciones artísticas, todas ellas valederas a sus ojos, por lo que se niega a juzgar las obras desde lo alto de un sistema preconcebido: "Me he reintegrado orgullosamente a la modestia".

Tras esto se lanza a la lid contra el progreso y remata su obra con las célebres páginas brillantes dedicadas a Ingres y Delacroix.

No hay en todo ello la menor reminiscencia de Poe, salvo tal vez la reflexión siguiente: "...Conocen la relación admirable, inmortal, inevitable entre la forma y la función". Y digo *acaso*, porque esa reflexión podría manar igualmente de la serie de ideas sustentadas por el poeta francés en 1846, y los tres epítetos pertenecen al estilo de éste. En honor a la verdad, la diatriba contra el progreso no era nueva: en sus *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, ya Baudelaire había desahogado su desdén hacia "esa grande herejía de la decrepitud". Ese desdén había hallado en Poe, y al dar cuenta de las ideas del autor norteamericano se ve obligado a referirse a él. Sin duda es sentimiento que comparte.

Pero estimará demasiado esa idea, al fin no desusada, quien la declare conseguida por préstamo. En tal plan, sería forzoso hablar de influencia sobre todos cuantos, escritores, artistas y gentes particulares, antes que Baudelaire, en su tiempo y después de él, denunciaron el fetichismo del progreso material. Es evidente que en este tema la actitud de cada quien depende no de una influencia dada, sino de su propio temperamento.

En conjunto, ese trabajo de *1855* se muestra menos rico, menos dinámico, menos coordinado que el de 1846. No se siente en él, en modo alguno, como en su predecesor, que vengan a ordenarse las ideas según una perspectiva particular del arte. Diríase que Baudelaire, a consecuencia de su hallazgo de Poe, teme ya expresarse. Ello acaece entre su "espanto" y su "arrobamiento"; y parece que, más miedoso que arrobado, cuide, siquiera al principio, de soslayar los detalles de una semejanza casi inverosímil. Tal le aparecía la identidad básica, que temió, o así cabe sospecharlo, el arribo a una identidad de términos. Y, opuestamente a la opinión más generalizada, y a la de Le Dantec, en la *Exposition de 1855*, más que el desarrollo, el afianzamiento y la maduración de las ideas del *Salon de 1846*, figuran el retroceso, el alejamiento de toda teoría artística, no sé qué vacilación y qué tácita renuncia de regresar a ideas que le eran tan queridas. Y sólo más tarde, después de restaurarse el ánimo, después de aceptar deliberadamente una semejanza en la que, por fin y postre, no había de ser víctima sino lucrador, se dejó deslizar a la suavidad casi amorosa de conocer, mas allá del océano, a un hermano suyo en miseria, en vicio y en genio.

En su *Salon de 1859*, evidentemente, se ha decidido ya a aceptar las analogías entre su obra y la de su doble, y aun las subrayará: al hacer, por ejemplo, la apología de la imaginación, a la que llama "reina de las facultades", perífrasis que tomaba, a la letra, de Poe.

Ya hemos visto que la idea principal en que se hallaban de acuerdo Baudelaire y Poe concernía al fenómeno y secreto de la inspiración. Ambos negaban, en la elaboración de una obra, el concurso del acaso y de la facultad intuitiva. Baudelaire daba a conocer, complacido, ***The Philosophy of Composition*** (cuya traducción tituló *La Genèse d'un Poème*), trabajo en que, como no se ignora, Poe atribuía todos los caracteres de su poema ***The Raven*** a necesidades lógicas: esto es, que pretendía que eran resultados lógicamente –y por lo tanto fríamente– deducidos. En el preámbulo en que presentaba al público francés esa demostración escandalizadora, y cuya sinceridad, en aquellas fechas, nadie ponía en duda, recalcó Baudelaire, no sin sarcasmo: "Los aficionados al delirio se rebelarán acaso contra esas máximas cínicas", y añadía: "Harto convendrá que se les muestre qué beneficios pueden sacarse de la deliberación, y que se haga transparecer ante los mundanos el trabajo que exige ese objeto de lujo que se llama Poesía".

Substituir la Musa, la embriaguez, el transporte, por las cálculos aproximados de la reflexión, transformar al inspirado pasivo, ciego y obediente en un sér activo, lúcido y voluntario, era habérselas con el dogma romántico de la casi divinidad del poeta, y reintegrar las obras en el cuadro humano, y devolver al arte entero sus orígenes exquisitamente intelectuales. Pero no parece que esta idea revolucionaria, al pronto, consiguiera todo su efecto, ni siquiera que haya llamado la atención. No se encuentra eco de ella en la literatura de la época. Ni se descubre mudanza visible en la escala de las apreciaciones.

Lo que, en cambio, han visto los contemporáneos de Baudelaire, a base de la imagen que ofrecía de Poe, es el héroe romántico, nuevo Stello, víctima de la sociedad, al que la servidumbre de la bebida consuela y transfigura, y que, en doble

embriaguez alcohólica y lírica, entra en contacto con el mundo sobrenatural.

En otros términos, leyeron el primero de los dos prefacios puestos por Baudelaire a sus traducciones de Poe: el primero, que era biográfico, pero dejaron a un lado el segundo, que exponía las ideas del escritor norteamericano.

Inadvertida en sus días, es, con todo esa idea de una técnica consciente de la inspiración el legado de Baudelaire a sus descendientes.

En efecto, nada de lo que de Poe sedujo a los románticos, nada de lo que gustara a los novelistas naturalistas y a los narradores simbolistas, pudo tentar a Stéphane Mallarmé o a Paul Valéry. Ni la fatalidad de la leyenda personal, ni lo fantástico de sus cuentos. Al contrario, a entrambos les parece Poe el campeón del idealismo, de la fantasía y del arte riguroso y puro. Y en carácter de tal aparecieron en él, harto más allá de sus obras (cuando no de sus poesías) sus cualidades de espíritu, su exigencia estética y la preocupación difusa, pero constante, del dominio y de la premeditación.

Mallarmé debe probablemente a Baudelaire el conocimiento de Poe. Y pues no es ingrato, no lo olvidará jamás. Aunque inducido a formarse de la poesía y la existencia de Poe una imagen distinta de la legada por Baudelaire, recordará, no obstante, las traducciones a éste debidas cada vez que la ocasión de ello se ofrezca; y al disponerse Baltimore a honrar mediante un florilegio colectivo la memoria de su poeta, Mallarmé se interesará por el lugar que debía reservarse a Baudelaire.

De todas formas, hay que notar que Ch. Coligny, quien ayudó a Mallarmé en sus comienzos literarios y le conoció en sus veinte años, escribe que es Poe quien condujo al poeta a Baudelaire. "Stéphane Mallarmé es un lírico arrebatado y será siempre un superlírico: Shakespeare y Edgar Poe son sus dioses, y dice que sus dioses le conducen a Charles Baudelaire".

Ese "dice" es impresionante, y resulta confirmado en una carta que Mallarmé escribiera a su amigo Cazalis, en enero de 1864, tratando de la elaboración de su poema *Azur*, y en que declara: "Con todo, cuanto más avance, más fiel seré a esas ideas severas que me ha legado mi gran maestro Edgar Poe".

¡Su "gran maestro"! Jamás, a pesar de su gratitud, llamará así a Baudelaire, y es muy cierto que la influencia de Baudelaire fué en él harto pasajera y la de Edgar Poe más persistente. Si el autor de *Les Fleurs du Mal* asumió la labor de imponer Edgar Poe a la admiración del público francés, si llegó a consagrar diecisiete años de su vida a la traducción de las obras en prosa, Mallarmé, por su parte, se reservó la traducción de los poemas y le rindió el tributo de su *Tombeau d'Edgar Poe* (1):

Tel qu'en Lui-même enfin l'eternité le change,
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

---

(1) Son conocidas las circunstancias que presidieron al nacimiento del poema: La ciudad en que Poe naciera y muriera se dió cuenta un día de que su hijo más ilustre no había hallado decente sepultura. Bajo la iniciativa de una profesora de la Western High Shcool, Miss Sara Rice, se formó un comité encargado de erigir un monumento sobre la tumba del poeta. Y el 16 de noviembre de 1875, la ciudad de Baltimore conmemoró solemnemente la muerte de Poe, a quien veintiséis años antes, había dejado enterrar en obscuras y lamentables exequias. Sara Rice publicó, en un centenar de páginas, el relato de aquella soleminidad, los discursos y las diversas contribuciones poéticas, especialmente las de Paul H. Hayne, de Edgar Fawcett y de un poeta francés, a quien Swinburne le había aconsejado que escribiera. Dicho poeta era Stéphane Mallarmé. Las sobrinas de Sara Rice, Mrs. Bessie y Mrs. Grace Rice, conservan dos cartas autógrafas (cuya copia me fué enviada) remitidas a su tía por Mallarmé a propósito de la edición d llibrillo, que contiene, pues, la primera edición, la primera versión del poema de Mallarmé.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief!
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

En el primer verso, tan bello, tan denso y de tal celebridad, Mallarmé sintetiza las ideas que en otras partes había expresado acerca del destino del poeta, esto es, que la única inmortalidad que le espera es la de sus obras. Implica también el sentido del verso, además, otra idea: la de que la obra de un poeta declara la naturaleza profunda de éste, más y mejor que los años de la vida.

Se advierte luego que la segunda estrofa refuta la idea, aceptada por Baudelaire, de que el poeta norteamericano debiera su genio al alcohol. La palabra *Eux*, esto es, la tribu, la muchedumbre, los contemporáneos de Poe, se opone, evidentemente, a una contrapartida mental: la de *pero yo no lo creo.* Y Mallarmé ponía así de relieve que su imagen de Poe divergía, en este punto, de la debida a Baudelaire (2).

Que fuera Baudelaire quien condujera a Mallarmé hasta Poe, o Poe a Baudelaire, lo cierto es que desde el primer artículo de Baudelaire en la *Revue de Paris* (1852), la gloria del norteamericano ha penetrado hondamente en Francia. Para conocerla, no hacía ya falta un iniciador. Por otra parte, para llegar hasta Mallarmé, bastábale al nombre de Edgar Allan Poe aparecer sin tregua en revistas que Mallarmé leía particularmente, ya figuraran en ellas traducciones por Baudelaire o por William L. Hughes, ya se diera cuenta en sus páginas de la traducción de *Eureka* al francés.

Mallarmé, que se formara una idea personal de su modelo norteamericano, puso cierta coquetería en la anotación de esas diferencias de interpretación. Con todo, lo que le atraía hacia Poe era ciertamente lo que en aquél había atraído a Baudelaire: el hallazgo en un mismo individuo de tendencias intelectuales que, hasta él, parecían contradictorias: "El demonio de la lucidez, el genio del análisis, y el inventor de las combinaciones más nuevas y más seductoras de lógica e imaginación, de la misticidad con el cálculo, el psicólogo de la excepción, el ingeniero literario que profundiza y utiliza todos los recursos del arte" (3).

"Habiendo aprendido el inglés para leer mejor a Poe", como lo asegurara en la carta autobiográfica que remitió a Verlaine, completó sin duda su conocimiento de la lengua y del autor durante su estadía en Londres. Es probable, pues, que durante esos meses de destierro haya empezado a traducir al que llamaba su maestro.

La lectura de Poe le indujo a doctrinas de composición que su propia naturaleza le predisponía a aceptar. Su adhesión fué en primer lugar para los principios: *The Philosophy of Composition* parece, en efecto, haber impresionado poderosamente a Mallarmé, hasta el punto de decidirle al trasunto de ella en la carta escrita a Cazalis acerca de *L'Azur* (4). Palabra por palabra, se le ve reproducir sus principales axiomas.

Si Poe insiste en la necesidad de calcular y de combinar anticipadamente los efectos que se buscan, afirma por su parte Mallarmé: "*El efecto producido* (es Mallarmé quien subraya) sin un floreo, aun adorable, que distraiga: he aquí lo que busco". Poe requiere que "todo, en un poema como en una novela, en un soneto como en una narración" concurra al des-

(2) Para una exégesis más completa, véase mi libro *L'oeuvre poétique de Stephane Mallarmé.* Paris. Librairie E. Droz. 1940. pp. 247-251 y 391-394.

(3) P. VALERY. *Situación de Baudelaire* (*Variété II*, p. 119).
(4) Por vez primera damos aquí conocimiento en lengua española, de ese interesante autógrafo que forma parte de la colección del Dr. Mondor (París), quien nos permitió su copia.

enlace o al efecto; y Mallarmé declara que en *L'Azur* "la primera palabra, que reviste la primera idea, además de tender por sí misma al efecto general del poema, sirve también para preparar la última".

Como *The Raven*, *L'Azur* es un drama con peripecias, incidentes escénicos, desenlace imprevisto y precipitado. Ese movimiento dramático, que acaso no sea la mejor excelencia del poema norteamericano, reaparece en el poema francés, pero atenuado y mejor reducido al denominador poético. Porque Poe, que tan juiciosamente se había preocupado del tono de su obra, compromete a menudo y voluntariamente la unidad de ella.

Y finalmente, puesto que Poe escribió el argumento de su poema "en su fase más clara y más natural", Mallarmé procede al relato prosaico del suyo.

Además de esas recetas casi mecánicas, Poe formulaba otra más sutil, que es de la que mejor se inspirara Mallarmé: "Dos cosas –dice– son eternamente requeridas: una es cierta suma de complejidad o, más propiamente, de combinación; y la otra cierta cantidad de espíritu sugestivo, algo así como una corriente subterránea de pensamiento, no visible, no definida... Firme en esas opiniones –continúa Poe– añadí las dos estrofas que cierran el poema". *I added*, sí, tal es la palabra exacta: añadió verdaderamente al cuerpo de su obra dos estrofas heterogéneas, añadió lo que hubiera debido ser "corriente subterránea de pensamiento".

Ahora bien, hay que reconocer que en *L'Azur* (5), el sentido figurado empieza desde el principio, corre a través de la carne viva de las estrofas, excede sin exageración al primer sentido y confiere al conjunto como a cada una de las partes la "calidad sugestiva" que deseaba Poe.

En los tiempos de su carta a Cazalis, Mallarmé, pues, parece haber admitido la sinceridad de Poe al relatar el trabajo lógico y sistemático que le valiera por inspiración. Ofrecida, como venía, por quien era objeto de su mayor admiración, no puso en duda la veracidad y eficacia de esa nueva teoría poética que consistía en buscar, por vía deductiva y previamente a toda emoción, el máximum de efecto, y tanto más se le impuso por cuanto satisfacía su inclinación crítica y analítica.

Más tarde llegó a Mallarmé la noticia de que había sido víctima de una mistificación.

Un pesar imperceptible matiza las notas de los escolios del *Corbeau* (su traducción de *The Raven*) en las que inserta Mallarmé la carta de Mrs. Susan Achard Wirds, a quien Poe había confesado haber sólo emprendido, *post factum*, un "experimento ingenioso". Si se coteja los escolios con la carta acerca de *L'Azur*, hay entre ambos escritos la diferencia que existe entre un espíritu informado –o desengañado, si se quiere– y el de un creyente. Y, con todo, el comentario sagaz de los escolios, leído con atención, equivale a la puesta en duda de la confesión de la mentira. Al aplicar los principios de la composición no ya al teatro, que los exige, sino al lirismo, de donde parecen excluídos, ¿nos habrá inducido en error, se pregunta Mallarmé, el poeta norteamericano? Y responde: "No. Lo pensado, pensado queda; y una idea prodigiosa se escapa de las páginas que, escritas con posterioridad (y sin fundamento anecdótico, eso es todo) no por ello dejan de ser congeniales de Poe, sinceras. Esto es, que todo acaso debe ser proscrito de la obra moderna, sin que pueda sino fingírsele en ella; y que el aletazo eterno no excluye que la mirada lúcida escrute el espacio devorado por su vuelo".

En esta última frase magnífica está el hombre que se niega a haberse equivocado en su mocedad, que no quiere que su admiración no haya dado en el clavo y

(5) No intento comparar aquí e mérito literario de ambos poemas, sino la aplicación en ellos de los principios de la composición.

que toda la senda de su propio pensamiento, fiado en ella, haya errado en el punto de partida.

Acaso acierte Mallarmé al no creer sino a medias que Poe se haya entregado a un pasatiempo. Tal vez fué a Mrs. Susan Achard Wirds a quien, no diré que haya engañado pero sí tranquilizado (?), y con ella a todas las almas sensibles que necesitan creer en el sacro desorden de la inspiración, y quieren que el poeta sea como esclavo atontado, apenas capaz de transcribir lo que un no sé qué le dicta. Para ella, pobre señora, y para todos "los aficionados al delirio" haría Poe su retractación, por otra parte oral y que jamás confirmaran unas palabras escritas; y ello sin imaginar que una conversación con Mrs. Susan Achard Wirds, y luego una carta de su interlocutora, iban a alcanzar la misma publicidad que su obra de escritor. La parte de juego y la de verdad, en esas especies de mistificaciones sinceras, se mezclan en medida indiscernible.

Siguiendo el sentido de Mallarmé ¿por qué no llegar más lejos que él, y plantear la cuestión, no acerca de la sinceridad de Poe, sino sobre el momento de su sinceridad? ¿Cuándo mintió? ¿En el momento de la *Philosophy of Composition* o en el de su retractación?

Dejando a un lado las revelaciones epistolares, preguntémonos si lo ocurrido es que Poe, lleno de ilusión, creyó de buena fe rehacer el camino deductivo que su instinto creador, en efecto, siguiera, o si, de mala fe, montó superiormente el embeleco. ¿No puede creerse en la sinceridad de aquel ensayo, y en que Poe diseña en él no la deducción ideal que habría deseado, sino la realmente seguida? ¿Por qué no?

Damos crédito excesivo a cuanto toca a las aventuras privadas y las anomalías, ramo en que con frecuencia un interés vital mueve a mentir. Y nos asalta desconfianza no menos excesiva cuando se trata de confidencias intelectuales en que es frecuente hallar en el desinterés. No queremos en modo alguno que una cosa bella pertenezca a la capacidad de un hombre; es menester, para no sé qué seguridad, que la atribuyamos a algún poder desconocido de que el artista sería mero instrumento irresponsable... Tengo, lo reconozco, la tendencia simplista de atribuir la inteligencia a la inteligencia y el error a la sombra.

¿Que a lo mejor habrá algún arreglo en el relato de Poe? Un tanto de charlatanismo no sienta mal, como dice Baudelaire. Pero, formulada esta reserva, no existe, *a priori*, razón alguna para suponer que el poeta norteamericano haya dedicado una mistificación a su público.

Sea como fuere, Mallarmé, antes de conocer la carta de Mrs. Susan Achard Wirds no parece haber concebido dudas sobre la eficacia de un método que gobernaban la lógica y la lucidez. Intentó ponerlo en práctica; él rigió sus trabajos y condujo su análisis mental hasta las finalidades extremas.

El trabajo práctico de la traducción de los poemas, a que se entregó Mallarmé, fortaleció las ideas teóricas que había adoptado. Por lo demás su tendencia natural le inclinaba a complacerse en los tanteos, en los retoques, en esas precisiones verbales que se rehusan a toda generalidad, todo lo cual le impelía hacia la hegemonía tiránica de la forma.

Mallarmé, en su ejercicio de traductor, parece haber experimentado por modo particular la atracción de la multiplicidad de efectos estilísticos y la dificultad de su transposición francesa. El traspaso de las proezas rítmicas llevadas a cabo por el autor norteamericano, era penetrar en la parte del taller en que se montan las piezas delicadas y se agilizan las buenas manos del artesano; pero era también ampliar desmesuradamente la importancia de los procedimientos y otorgarles valor en sí mismos.

Finalmente, Mallarmé tenía adoptado para su propia poesía el principio director del método de Edgar Poe: ignorar, en la solución de un problema, la finalidad inmediata, estudiar las circunstancias, seriar las cuestiones, volver a la práctica; que ya entonces, en posesión de un conjunto de miras despolarizadas, resulta posible cercar el fin secreto, la respuesta definitiva o la más ideal certidumbre. Esta senda, que desborda del objeto para volver a él, es la de todos los sonetos herméticos de Mallarmé, en que los efectos indirectos y los reflejos periféricos acaban por iluminar su centro, que al principio escapara a la atención.

Aunque su método tendiera a considerar el hecho literario desde el punto de vista funcional, Poe, sin embargo, no dejaba de creer que el dominio absoluto incumbía al creador. Todo juicio subjetivo sobre una obra es, pues, paradójico, puesto que toda noción de arte depende de la ejecución y del ejecutante. Y esto pensaba ciertamente Mallarmé, como, hoy mismo, Paul Valéry.

La influencia de Edgar Poe sobre Paul Valéry fué todavía, si oso decirlo, más desencarnada, pero no menos determinante. Aunque se trate, en su aprecio, del mismo estético antirromántico y razonador, del mismo desdeñador de la realidad e impetuoso defensor de las más severas y misteriosas virtudes del espíritu, que Baudelaire y Mallarmé le transmitieron, ni los accidentes de aquella vida pintoresca y dolorosa, ni los aspectos de una obra singular y diversa interesaron a quien no busca, en toda fuerza creadora, sino la ley que la mueve.

Por lo demás, también él ha proclamado su deuda. Confesó paladinamente lo que le impresionó en la lectura de *Eureka*, cuando, en sus veinte años, lleno de desconfianza ante las letras y de orgulloso temor ante sí mismo, buscaba tal vez un maestro, o al menos una senda esencial a fin de que por ella discurrieran sus propias demandas. Como, sucesivamente, en Leonardo da Vinci, el mismo Mallarmé, Eupalinos y Teste, vió en Poe una organización mental en que los medios funcionales se toman a sí mismos como objeto de estudio. Es decir que Poe, también él, no le fué sino espécimen de un género y modelo de una función.

En *Eureka*, en esas páginas cuyo tema y materia Valéry desconsideraba, lo que aprendía era el juego de las consecuencias, la generalización de un experimento, la traza del autor al agilizar los datos científicos y componer con su ayuda un mundo de mayor holgura, en que lo exacto y verdadero sostenían peligrosamente el postulado y el solaz, y el modo con que, partiendo de un descubrimiento preciso y cabalmente descrito, se organizaban en una mente inventiva prolongaciones morales e imaginarias.

Fuera de *Eureka*, son asimismo y todavía los dos ensayos literarios de Poe lo que retuvo la atención del autor de *La Conquête Méthodique*. En realidad, en un modelo o en un consejo, cuando se pertenece a la categoría de los hombres menos embaucables, no ve ni busca uno más que a sí mismo: y Valéry hallaba en la *Philosophy of Composition* y el *Poetical Principle*, como lo habían hecho Baudelaire y Mallarmé, respuesta y apoyo a preferencias ya elucidadas. En el *Poetical Principle*, aprobó del autor norteamericano su proscripción del dominio poético de cualquier elemento que su significación destine a la prosa; le encomia por haber sido el primero en considerar la literatura, poemas, cuentos y novelas, como técnica equivalente a una de construcción, declarando así su inquietud y su gusto por la mecánica cerebral. Baudelaire, al analizar, en su artículo de 1852, *The Murder of the Rue de la Morgue*, emplea términos que definen exactamente a Monsieur Teste, en quien se encarna una suprema vigilancia

interior, primero virtud, luego manía, finalmente ambición: "Mediante la extremada concentración de su pensamiento y el análisis sucesivo de todos los fenómenos de su entendimiento, llega a sorprender la ley de la generación de las ideas". Valéry, cuando intenta medir los cambios recíprocos de Baudelaire y Poe y los resultados de lo que llama "el contacto mágico de dos espíritus", parece proceder al recuento de los provechos por él conseguidos de su doble herencia.

Y, en fin, diríase que al poner de relieve la originalidad y la novedad de Poe en la historia literaria, procede a su propio elogio: hasta tal punto el papel y el empeño que le atribuye son los suyos: "...ahí estaba un hombre para considerar las cosas del espíritu, y, entre ellas, la producción literaria, con sagacidad y precisión hasta entonces no halladas en cabeza dotada de invención poética. Nunca, hasta Edgar Poe, se había visto el problema de la literatura examinado en sus premisas, reducido a un problema de psicología, abordado por un análisis en que la lógica y la mecánica de los efectos aparecieron empleadas deliberadamente. Por vez primera, las relaciones de la obra y el lector se veían dilucidadas y ofrecidas como fundamento positivo del arte" (6).

En la que podría llamarse disputa de la inspiración, suscitada por *The Philosophy of Composition*, y sin entrar en el debate sobre la sinceridad o la dosis de sinceridad del poeta, Valéry opta por la clarividencia y la previsión. Nadie como él, en efecto, ha rechazado con tamaño desprecio la idea de que fueran debidas las arduas felicidades de sus versos a algún instinto balbuciente, en el ocio de sus facultades más firmes. En su opinión, no se trata de especulaciones sobre si las "semejanzas amigas" nacen de la intuición o de la reflexión, sino de que ésta se enseñorea de aquélla, de que la conciencia en vela remonta más y más el lugar de que manan las ideas, de que el conocimiento de los medios aumenta la conciencia posible del propio poder, y de que el método favorece la invención. Hartas veces opone Valéry el ejercicio a la espontaneidad, más seguro y más enorgullecido de aquél que de ésta. Desdeñoso del fruto, y sólo curioso del proceso de maduración, ha llegado a decir "que prefería haber compuesto una obra mediocre en plena lucidez, a una fulgurante obra maestra habida en un rapto". De suerte que en esta materia dejaba atrás a Poe y Baudelaire, y estimaba el dón poético no como gracia fatalmente separada de la inteligencia, sino como función que la componía y la modificaba, susceptible como tal de todos los amaestramientos, de todos los progresos, de todas las perfecciones despaciosas.

Así es, pues, como cobra Poe su lugar en la galería medio viviente, medio ficticia de los héroes de Valéry; modelos, al paso que reflejos, del pensamiento valeriano. Pero hay más que eso. Cierto pasaje de *The Philosophy of Composition* le ha proporcionado temas, y, mejor todavía, un encadenamiento de temas.

Para percibir este vínculo, será menester admitir la demostración que expuse en un libro (7) consagrado al autor de *Eupalinos*. Voy a reproducirla ahora a grandes trazos. Apoyándome, por cierto, en una exégesis de los poemas no abatida por el tiempo, ni un estudio proseguido sin cesar, ni mentís alguno, pretendí que el orden de los poemas en la colección *Charmes* no es indiferente y que cabía sorprender en él el motivo de una coordinación que, de rechazo, iluminaba el lugar y la significación especial de cada poema.

¿Cuál es, pues, esa arquitectura secreta de *Charmes*, en que todas las partes resultan dependientes y correspondientes? Según mi tesis varias veces comprobada, las primeras composiciones de la colección

(6) *Situation de Baudelaire, Variété II.*

(7) *Paul Valéry.*- E. Noulet. Grasset. Paris.

cuentan la lucha del alma —o siquiera de un principio espiritual— ante el obstáculo: ya para arrancarse a él (*Aurore*), o para dolerse de él (*Le Platane*) o para utilizarle (*Cantique des Colonnes*). En cuanto el alma se da cuenta de su fuerza libre, la desea dirigida y empleada: "J'ai grand besoin d'un prompt tourment", y en *L'Abeille*, "l'alerte d'or", el pensamiento, tormento humano, pensamiento que engendra pensamiento. Ya segura de su esencia, sintiéndose espíritu, el alma goza con demasiada avidez de su bien, y es castigada su desmesura, como lo indica el poema titulado *Poésie*, en el que Valéry llama Inteligencia a lo que se acostumbra a llamar Musa o Inspiración. El alma no conoce por largo trecho el juego gratuito del pensamiento: su "madre Inteligencia" la reserva dones más raros: le enviará las palabras rimadas como *pasos* (*Pas*):

Car j'ai vécu de vous attendre,
Et mon coeur n'était que vos pas.

Pero el mundo esparce ante el poeta su lista de colores: *La Ceinture*, que enlaza su espíritu solitario. El alma, deja, pues, que la distraiga el espectáculo exterior. En tanto, increada, la obra espera: tal es el tema de *La Dormeuse*.

Si ha cabido ver en los poemas precedentes la descripción de las ganancias graduales de una fuerza liberada, los que siguen muestran los movimientos y la gracia de esa libertad.

Hasta ese punto, el alma, cuya actividad es sin embargo creadora, no ha hecho más que llevar en sí ideas no formuladas: el relato de sus trabajos empieza con *La Pythie*. Pero en la conquista de su expresión vuelve a dar con su obstáculo, su enemigo: su propia impotencia, simbolizada en la inercia y el deseo de su cuerpo. Triunfa, con todo, el alma, y se dota a sí misma de palabra:

Honneur des Hommes, Saint Langage.

Mas en el canto que el alma se creara, en la labor delicada del lenguaje, no todo es obtenido por idéntico modo. "Hay versos que hallamos —dice Valéry— Hacemos los demás" (8). O, en otro paraje: "Graciosamente los dioses *nos regalan* uno que otro primer verso; pero a nosotros toca dar forma al segundo..." (9). ¿Será abusar del texto ver en *Le Sylphe* el verso dado, y en *L'Insinuant* el verso que es fuerza componer?

La Fausse Morte, la muerta "en quien la vida retorna", es la obra inacabada cuyo pensamiento acosa al poeta y le obliga al tormento de las creaciones vueltas a empezar. El trabajo del acaso, el trabajo inspirado, es seguido en breve del trabajo sistemático: la intuición se transforma en conocimiento: tal es el tema del largo y admirable poema *Ebauche d'un Serpent*.

Vincúlase al conocimiento —Valéry lo ha repetido con frecuencia— la idea del método, que depende de una configuración mental. Héla aquí, palpable y visible en *Les Grenades:*

Dures grenades entr'ouvertes
Cédant à l'excès de vos grains,
Je crois voir des fronts souverains
Eclatés de leurs découvertes!

En ese cerebro prevenido, el proyecto sale del capullo, se difunde, se dispersa, y embriaga a aquél: tal es el sentido del poema titulado *Le Vin Perdu*. Luego, la imaginación se apodera del proyecto y ofrece al pensamiento la interpretación de las imágenes: tema de *Intérieur*.

Le Cimetière marin halla naturalmente su lugar en esta cronología. Calma del mar y calma de la vida interior; en ese silencio se remonta el pensamiento que busca existir en un poema; luego el instinto arrastra el bello trabajo como la tempestad quiebra la ola. *Le Cimetière marin* fija ese momento:

(8) *Cahier B.* 1910.
(9) *Au sujet d'Adonis. Variété I.*

Entre le vide et l'événement pur,

ese momento en que el poema ha nacido, pero inconcluso, esa fase inconfesada del trabajo poético en que luchan la fuerza convergente del espíritu y el instinto de dispersión.

Después del trabajo, en pos de su lucha desconocida, el poeta será su propio Píndaro y se tributará la íntima gloria de una *Ode secrète*.

Lo que en sí mismo glorifica es el *Rameur*: el remero cuya dureza hace deslizar la barca con desdén de los *Charmes* que le rodean.

Y he aquí finalmente, elevada sobre el pedestal de tantos poemas, la imagen de la obra cumplida, *Palme*, apaciguamiento de los combates, tranquilo acuerdo del poder creador y de las fuerzas contrarias. El alma ha rendido su fruto. La colección que se inicia en una aurora en que despierta el alma, viene a acabarse en el espectáculo de la labor terminada y perfecta.

La curva trazada por la sucesión de estos poemas se reconoce, pues, fácilmente. *Charmes* resulta ser la historia del poema, la de la energía creadora desde el momento en que tiende a su "profusión".

Ese tema está emparentado con la línea general del pensamiento valerino, por cuanto convierte un trabajo obscuro en consciente. A la vez objeto y sujeto de su meditación, el poeta ha conseguido en el parto de una obra detener lo fugaz, lo instantáneo y los estados intermedios que ordinariamente nos hallan distraídos, y de los que nos complacemos en exagerar el misterio. Cada uno de esos minutos se halla inmovilizado en un poema, él, movedizo, alto inestable de un progreso continuo.

Volvamos ahora a *The Philosophy of Composition*, y leamos en ella esta página sorprendente (10):

"I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would —that is to say who could— detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion. Why such a paper has never been given to the world, I am much at a loss to say —but, perhaps, the authorial vanity has had more to do with the omission that any other cause. Most writers —poets in especial— prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy —an ecstatic intuition— and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scens, at the elaborate and vacillating crudities of thought —at the true purposes seized only at the last moment— at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view —at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable — at the cautious selections and rejections — at the painful erasures and interpolations — in a word at the wheels and pinions — the tackle for scene-shifting — the step-ladders and demon-traps — the cock's feathers, the red paint and the black patches, wihch, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary *histrio*.

I am aware, on the other hand, that the case is by no means common, in which an author is at all in condition to retrace the steps by which his conclusions have been attained. In general, suggestions, having arisen pell-mell, are pursued and forgotten in a similar manner.

Se impone ¿no es cierto? relacionar este texto con la obra creada por Valéry. ¿No se advierte que *Charmes* no es sino el recorte en poemas de un drama intelectual cuyo argumento ha proporcionado Poe? ¿No se advierte ser Valéry ese autor, deseado por Edgar Poe, y capaz de "someter a su voluntad el demonio fugitivo de los momentos felices"? (11) Salvo que el análisis y estudio de una difícil introspec-

(10) Data este ensayo de 1846. Pero ya un año antes había Poe anticipado el mismo deseo en un fragmento, también notable, de su *Chapter of Suggestions*.

(11) Expresión de Baudelaire en sus *Notes nouvelles sur Edgar Poe*.

ción, por el milagro al que pueden seguir accediendo las incógnitas del genio, se ha convertido, en Valéry, en imagen, ritmo y canto.

En resumen, la influencia de Edgar Allan Poe en genios tan auténticos, tan libres como Baudelaire, Mallarmé y Valéry, no se acusa en sus respectivos estilos. No había quien pudiera desviarles de su curso hacia *Les Fleurs du Mal*, *L'Après-Midi d'un Faune* o *La Jeune Parque*. Pero interviene, sí, en la idea que éstos se formaban de la poesía y del poeta, en su justificación y ahondamiento. Y ella explica las actitudes, en los tres poetas franceses, ante el problema de la inspiración y la concepción —por demás pura y exclusiva— del arte. De suerte que la influencia de las ideas de Edgar Poe colocó a la poesía francesa en cierta perspectiva luminosa, a la que ninguno de los tres poetas ha querido substraerse. En aquella enseñanza, prestaron atención a lo más abstracto, a lo más cumplidamente intelectual, a lo desprendido de todo estorbo pintoresco, de toda mezcla sentimental, de toda propaganda edificante. Esto es: que por una paradoja —de varias facetas, si bien se mira— vino de la joven, rápida e industriosa Norteamérica a la vieja poesía francesa el refuerzo de un idealismo integral.

La influencia de Edgar Poe sobre la poesía francesa, y paralelamente sobre la literatura europea, ha sido considerable, y aún guardaba su vigor en vísperas de esta guerra. Viviente y fecunda, iluminaba la regia senda en que se alineaban los más puros poetas.

Los acontecimientos que sacuden a Europa son tales que nadie puede prever las formas de expresión que cobrará su futuro renacimiento, y la quebrazón de la línea poética es tal vez absoluta. Pero si llega a ser posible tender, de un borde a otro del pasado reciente y el próximo porvenir, un hilo de unión, no habrá resultado inútil señalar que, en el momento en que se hundía, el grito y lema de la civilización en su mejor forma, la poesía, se elevó en favor de la más exigente y altiva espiritualidad.



○ SINDBAD EL VARADO ○

DIA PRIMERO

EL NAUFRAGIO

ESTA mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos;
sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,
un aire que te cuelga de los ojos y los dientes,
correveidile colibrí, estático
dentro del halo de su movimiento.
Y no hablas. No hables,
que no tienes ya voz de adivinanza
y acaso te he perdido con saberte,
y acaso estás aquí, de pronto inmóvil,
tierra que me acogió de noche náufrago
y que al alba descubro isla desierta y árida;
y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro
el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta.

Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas;
sin ella no creería en la escalera inaccesible de la noche
ni en su hermoso guardián insobornable:
aquí me hirió su mano, aquí su sueño,
en Emel su sonrisa, en luz su poesía,
su desamor me agobia en tu mirada.
Y luché contra el mar toda la noche,
desde Homero hasta Joseph Conrad,
para llegar a tu rostro desierto
y en su arena leer que nada espere,
que no espere misterio, que no espere.

Con la mañana derogaron las estrellas sus señales y sus leyes
y es inútil que el cartógrafo dibuje ríos secos en la palma de la mano.

DIA DOS

EL MAR VIEJO

PARADO en alta sierra, que el diluvio
y el vagar de la huída terminaron.

Te ascendieron a cielo, mar, y a turbios
y lentos nubarrones a tu oleaje.
Por tu plateada orilla de eucaliptos
salta el pez volador llamado alondra,
mas yo estoy en la noche de tu fondo
desvelado en la cuenta de mis muertos:

El Lerma cenagoso, que enjugaba
la desesperación de los saúces;
el Rímac, sitibundo entre los médanos;
el helado diamante del Mackenzie
y la esmeralda sin tallar del Guayas,
todos en ti con mi memoria hundidos,
mar jubilado cielo, mar varado.

DIA TRES

AL ESPEJO

ME quedo en tus pupilas, sin convite a tu fiesta de fantasmas.
Adentro todos trenzan sus efímeros lazos;
yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero,
yo, mozo de cordel, con mi lamento, en tu ventana,
yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico.

Dentro de ti, las nupcias de hielo al sol del árbol y la nube,
pareadas risas que se pierden por perdidos senderos,
la inevitable luna casi líquida,
el agua rota en trinos y en su música un lirio y una abeja en su estigma
y en su aguijón tu anhelo de olvidarme.

Yo, en alta mar de cielo
estrenando mi cárcel de jamases y siempres.

Dentro de ti, la casa, sus palmeras, su playa,
el mal agüero de sus pavos reales,
jaibas bibliopiratas que amueblan sus guaridas con mis versos,
y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán
por el que soplan ráfagas de nombres.
Mas si gritan el mío responden muchos rostros que yo no conocía
o que borró una esponja calada de minutos,
como el de ese párvulo que esta noche se siente solo e íntimo
y que suele llorar ante el retrato
de un gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al mediodía.

DIA NUEVE

LLAGADO DE SU DESAMOR

HOY me quito la máscara y me miras vacío
y ves en mis paredes los trozos de papel no desteñido
donde habitaban tus retratos
y arriba ves las cicatrices de sus clavos.

De aquel rincón manaba el chorro de los ecos,
aquí abría su puerta a dos fantasmas el espejo,
allí crujió la grávida cama de los suplicios,
por allá entraba el sol a redimirnos.

Iba la voz sonámbula del pecho combo al pecho,
sin tenerse a clamar en el desierto;
ahora la ves quemada y sin audiencia
esparcir sus cenizas por la arena.

Iba la luz jugando de tus dientes a mis ojos,
su llamarada negra te subía de los hombros,
se desmayaba en sus deliquios en tus manos,
su clavel ululaba en mi arrebato.

Ahora es el desvelo con su gota de agua
y su cuenta de negras ovejas descarriadas,
porque no viven ya en mi carne
los seis sentidos mágicos de antes,
por mi razón sin guerra entumecida
y el despecho de oírte: "Siempre seré tu amiga",
para decirme así que ya no existo,
que viste tras la máscara y me hallaste vacío.

GILBERTO OWEN

EL PRINCIPE CZERWINSKI

○ POR ANTONIO CASTRO LEAL ○

SOBRE la gran Plaza Pilsudski el cielo inmenso de Varsovia lucía sus mejores estrellas. A un costado la vieja iglesia ortodoxa ostentaba, intactas, sus cúpulas de oro para demostrar —según unos— que Polonia no tenía ya nada que temer de la influencia rusa, y —según los más perspicaces—, que el país no había olvidado que nació en un mundo cuyo centro fué Bizancio. En la esquina de una de las calles que cierran la plaza abría sus puertas la civilización occidental, es decir, el café del *Hôtel de l'Europe*. En frente, para impedir que la plaza quebrara su arquitectura desangrándose en un jardín descuidado y triste que ni siquiera los niños podían alegrar, se levantaba un imponente monumento a los soldados polacos que, a través de la historia, habían tenido que pelear, unas veces, contra los que construyeron la iglesia y, otras, contra los que fundaron el hotel. La gran Plaza Pilsudski era como un símbolo de Polonia: enorme y desierta, dividida entre el Oriente y el Occidente, suntuosa y desgarrada en su grandeza, y destinada a campo de desfiles militares. Sobre ella el cielo prendía sus estrellas como brillantes condecoraciones en la guerrera azul de un héroe.

En el café del *Hôtel de l'Europe* se servía un té elegante a las cinco de la tarde. Asistían, en aquellos entusiastas tiempos de la post-guerra, todas las mujeres hermosas que, movidas por patriotismo y coquetería, crean y mantienen las tradiciones de una ciudad mártir, y todos los hombres, polacos y extranjeros, que gustan de estudiar esas tradiciones en sus fuentes mismas. Y nadie que haya pasado por Varsovia podrá negar la importante contribución que el café de ese célebre hotel ofrecía para ese estudio. Y menos todavía los tres caballeros que ocupaban, al fondo, la mesa del rincón y que ahora se entretenían con temás de carácter más general y especulativo. Iban todas las tardes al café y conocían, en diversos grados de intimidad, a sus más distinguidas concurrentes. Por el momento estaban empeñados en la insustancial tarea de revisar, en sus múltiples variantes, los diversos proyectos sobre la reconstrucción política del mundo. Pero, de repente, un hecho les hizo recobrar el interés en el público de la sala. El hecho era, en verdad, maravilloso: tez morena y grandes ojos verdes, y un cuerpo ceñido con telas brillantes y delgadas que imponía, aun a los más faltos de espíritu científico, un ansia de conocimiento e investigación. Una sonrisa fresca, que nacía de sí misma como una rosa milagrosa, iluminaba su rostro. Se trataba, evidentemente, de uno de esos hechos particulares cuya influencia en los destinos humanos suelen desdeñar, sin razón, los mejores historiadores.

Llegó esa tarde acompañada de un caballero que vestía con exagerada elegancia. Por su desmedido respeto hacia los más nimios detalles de la indumentaria civil y por cierto toque de dureza en el nudo de la corbata, delataba que pertenecía a la clase militar. A poco se supo que era el Príncipe Czerwinski. Tenía un aire solemne, como el de un príncipe que no estuviera muy seguro de las tradiciones de la nobleza; y algo había en su porte y en su gesto que revelaba un oculto escepticismo respecto a los derechos de Polonia. Destacado sobre la gloriosa perspectiva de los antiguos reyes de Cracovia, entre cuyos vasallos se contaron en un tiempo los mismos señores de Prusia, resultaba indefectiblemente sospechoso. Llegó con aquella señora, en quien el menos sensible a la heráldica podía descubrir un linaje más principesco que el de todos los príncipes polacos. Llegó con ella y la dejó después concurrir sola a los tés del *Hôtel de l'Europe*.

A este período de la historia moderna de Polonia, conocido como la época de la dictadura del Mariscal Pilsudski, los tres caballeros de la mesa del rincón lo llamaron la Regencia de la Princesa Czerwinski. Así escriben la historia los diplomáticos —porque nuestros amigos lo eran—, y hubieran podido darse cuenta de cómo la política internacional polaca optaba entonces francamente por tomar un solo camino, si no hubieran perdido lo mejor de su tiempo en seguir las vicisitudes de aquella adorable regencia. Las relaciones con ella se estrecharon con la facilidad con que lo permite el ambiente de Varsovia, en donde las mujeres, aun más que los funcionarios del Ministerio de Negocios Extranjeros, han sido siempre partidarias de una

política de inteligencia y acercamiento con todo el mundo.

James Martin era Consejero de la Embajada de los Estados Unidos de América. Había estudiado en una de las universidades de su país que tenía el más famoso campo de deportes en la costa oriental, de manera que, a su envidiable desarrollo físico, correspondía cierta virginidad mental que lo capacitada para resolver todos los problemas con el sentido común del *gentleman*. Cuando estuvo en la edad de salir a la lucha por la vida, su familia —cuya fortuna y situación le daban cierta influencia en Wáshington— lo salvó de un mundo enemigo haciéndolo ingresar en el servicio exterior. Había bailado en los mejores hoteles del globo, y bebido cocteles en los cabarés más elegantes de Sudamérica, Europa y Asia. Era el tipo agradable del diplomático que hubiera fracasado con aplauso, si la fuerza de su país descansara nada más en la habilidad de sus diplomáticos. Su cordialidad era a veces infantil, y en un rato de buen humor, para divertir a sus amigos, hubiera sido capaz de descarrilar un tren.

Maxim Pudovkin era capitán de caballería del Ejército Rojo y Agregado Militar a la Embajada de la Unión Soviética. Había en él algo rudo y sentimental, como la historia de Rusia. Tenía la alegría primitiva de un cosaco y sabía expresarla en cantos profundos y tiernos. Con desenfado de artista de "café-concierto" se levantaba en los restaurantes y daba muestras de la riqueza de su voz y de su repertorio. Había leído sus clásicos rusos y sabía de memoria poesías de Pushkin y de Constantino Balmont; amaba *Las almas muertas* de Gógol y las tragedias de Shakespeare. No era menos competente en su profesión que el oficial circunspecto en cuyo carácter y preferencias han dejado una huella más profunda las discusiones de gabinete del Estado Mayor que las francas alegrías del cuartel y del vivac. No era menos competente, pero no le interesaba desengañar a los equivocados. A pocos de los que le conocían bien hubiera sorprendido que, andando el tiempo, llegara a ser uno de los genios militares de la Unión Soviética.

Rodolfo Medina-Garbo era Encargado de Negocios de México. Tenía muchos años en la diplomacia. En las tardes de lluvia se dedicaba a limpiar las veinte o treinta condecoraciones que debía a la fuerza de las circunstancias, al desarrollo de la amistad internacional y a la delicada insistencia con que sabía pedirlas. Era el peor enemigo de la política revolucionaria de su gobierno. Se había pasado la vida dando disculpas oficiales y privadas de todos los actos con que México avanzaba en el terreno social. Los gobiernos extranjeros veían en él a un amigo y, en ciertos momentos, a un cómplice; y para conservarlo a su lado le otorgaban lo que, con tantas reticencias y disculpas, les pedía. Era ceremonioso y egoísta; le gustaba complicar las cosas para exagerar su capacidad cuando las resolvía, y parecer menos incompetente cuando no podía resolverlas. Siempre celebraba al superior. Cumplía resignadamente las instrucciones recibidas, no sólo lavándose las manos, sino poniéndose los guantes después de habérselas lavado. Estaba solo en Polonia y, como temía que alguien le arrebatara su puesto, procuraba no hacer nada que pareciera importante.

Estos tres amigos se llevaban bien. En Londres o en París cada uno hubiera buscado un círculo más de acuerdo con sus inclinaciones y temperamentos; pero en Varsovia, donde el cuerpo diplomático era muy reducido, habían congeniado porque eran solteros, desocupados y alegres. Los tres trabajaban, cada uno en su esfera, por estrechar las relaciones de sus países con la República Polaca; pero nunca pudieron estrecharlas tanto como sus relaciones personales con la falsa Princesa Czerwinski. No tardaron mucho en ser recibidos por la dama, a diversas horas, en diversos días de la semana. Cuando llegaron a este resultado y cada uno creyó haber vencido a los otros dos, no se volvió a hablar de ella sino con frases vagas que, más que tocar el punto, lo eludían. Gozaban en secreto su idilio, y el único que se enteró de la situación fué el capitán Pudovkin, porque la princesa misma se lo dijo:

—¿No te importa, Maxim? Aquí vienen tus amigos. Los dos. Cenan conmigo. Me divierten. Pero tú, Maxim, eres mi verdadera pasión.

Y se le colgaba del cuello.

Pudovkin, mayor en edad que sus colegas y con una experiencia menos retórica, se volvía hacia ella con un gesto de amorosa complicidad y representaba, como lo saben hacer los rusos, su papel de amante predilecto. La princesa, a quien agradaba el capitán por su primitiva vitalidad, aceptaba aquellas manifestaciones con un descuento considerable, pero aun así se consolaba. Pudovkin estaba seguro de que los martes aquella voz decía lo mismo a James Martin y los viernes a Rodolfo Medina-Garbo. Porque los martes, uno, y los viernes el otro, habían desertado, con pretextos especiosos, de los tés del *Hôtel de l'Europe*.

Lo verdaderamente inexplicable era la conducta del Príncipe Czerwinski. Era imposible que ignorara que los tres diplomáticos hacían a la princesa la vida llevadera. El Capitán Pudovkin tenía sospechas de que se trataba de una red de espionaje, y solía hablar a la dama de falsos secretos militares, en los que ella nunca mostró el menor interés. James Martin y Rodolfo Medina-Garbo nunca pensaron en complicaciones de esa clase. Suponían que la princesa engañaba a su amante, e iban a verla con ese temor, no siempre agradable, de quien puede, el mejor día, tener que pelear por la mujer a la que no ama.

Un día de invierno publicó *El Eco de Varsovia* la noticia de que el Príncipe Czerwinski había sido asesinado en el departamento de su amante, en la Aleja Ujazdowska. Un hecho singular sorprendió a los tres amigos: no se daba al suceso el espacio que, según la práctica universal de escándalo periodístico, le correspondía. ¿Habría ahogado el asunto el Ministerio de Relaciones Exteriores porque sabía que estaba complicado en él algún diplomático extranjero? El diario decía simplemente que el príncipe había recibido un balazo en el corazón, que la dama negaba haber cometido el crimen y que se investigaba el caso.

Los tres amigos se comunicaron.

—¿Has visto el diario, página segunda, columna tercera?

—Sí. ¿Qué pasa?

—¿Quieres almorzar conmigo?

Y los tres amigos se reunieron a comer en las habitaciones del Encargado de Negocios de México, en el *Hotel Bristol*. La comida fué rápida y al fin de ella se erigieron en consejo.

—Yo —dijo James Martin, con resuelta sinceridad—, tenía relaciones con la princesa.

—Y yo también.

—Y yo también.

Y los tres se miraron con un fingido reproche que, por un momento, les hizo olvidar la gravedad de la situación.

James Martin, que había preparado una confesión patética en que estaban calculadas todas las consecuencias del caso y la posible ayuda de sus amigos, se limitó a preguntar:

—¿Qué vamos a hacer?

—Yo, nada —dijo Pudovkin—. ¿Tú mataste al príncipe?

—¡Idiota!

—¿Y tú? —preguntó a Medina-Garbo.

—Déjate de bromas. Nuestra carrera está en peligro. *Ah, mon Dieu! C'est la fin.*

—¿Por qué en peligro? —preguntó Pudovkin—. No nos pueden demostrar que asesinamos al príncipe.

—Claro que no. Pero basta con que suenen nuestros nombres en la investigación. Declararán los criados, el portero... Publicarán nuestros retratos, y caeremos como de rayo. *Oh, les femmes, les femmes!*

—Vamos a ver —reflexionó Pudovkin—, ¿por qué no decimos que nosotros asesinamos al príncipe?

—*Chut! Tais-toi, cosaque!* —Y Medina-Garbo corrió a la puerta a ver si alguien estaba escuchando.

Entonces James Martin explicó:

—Yo creo que debemos ocurrir al Ministro de Estado y darle nuestra palabra de caballeros de que no tenemos nada que ver en el caso, y pedirle que las investigaciones se conduzcan en secreto.

En ese momento sonó el teléfono. Una llamada del Ministerio de Estado. El señor Ministro agradecería al Encargado de Negocios de México que pasara a verlo a las cinco de la tarde. Los tres se miraron. Poco después llamaron de la Embajada de los Estados Unidos y de la Embajada de la Unión Soviética. El Ministro deseaba ver al Consejero Martin a las seis de la tarde, y al Capitán Pudovkin a las siete.

Este se levantó.

—¡Muchachos, estamos camino a la inmortalidad!

Y, saludando militarmente, tarareó una marcha. Los otros dos se volvieron con desprecio hacia el ruso.

—¡Borracho!

—¿Les parece poco matar a un príncipe polaco, ahora que quedan tan pocos? Eso casi merece un ascenso.

—Pero, ¿no te preocupa nuestra situación? —preguntó con tono lloroso Medina-Garbo.

—¿Qué hay de grave? ¿Se nos va a incriminar porque visitábamos a la señora princesa?

—¿Y la investigación?

—¿Qué investigación? Ya está hecha. Ya saben perfectamente que el autor del crimen fué el Consejero James Martin o el Encargado de Negocios de México.

—O el Capitán Pudovkin.

—No. De mí no pueden decir nada. Un militar sabe contenerse y guardar su valor para los tiempos de guerra. Sólo los civiles lo desperdician en la paz.

Y Pudovkin tarareó una canción.

Los dos amigos empezaron a comprender y les salió el gusto a la cara.

—Tú sabes algo que aclara toda la situación. ¿Hablaste con alguien del Ministerio de Estado? ¿No hay ningún peligro? ¿Ya saben quién fué el asesino?

Pero a estas ansiosas preguntas que hacían a coro los dos amigos. Pudovkin respondió:

—No saben todavía quién fué; pero no les cabe duda de que fué alguno de ustedes.

Y cogió su sombrero y salió corriendo.

A las cinco de la tarde Don Rodolfo Medina-Garbo estaba frente al Ministerio de Estado. Llevaba saco negro y pantalón a rayas. Lucía en el ojal la roseta de la Legión de Honor. Estaba pálido y vivía con solemnidad esos momentos de preocupación.

—Habrá usted visto en la prensa de hoy. —empezó el Ministro—la noticia de la muerte del Príncipe Czerwinski. Según los informes de la policía (y señaló unos papeles que tenía sobre la mesa) usted frecuentaba la casa en que el Príncipe fué asesinado. (Medina-Garbo asintió con la cabeza). No queremos darle a usted ninguna molestia. Todo este asunto quedará en el más profundo secreto. (El Ministro sonrió con inteligencia). La amante del Príncipe es una de las mujeres más hermosas de Polonia y capaz de provocar pasiones peligrosas, sobre todo en los temperamentos tropicales...

El Ministro sonrió y se detuvo para dar lugar a que su interlocutor marcara el rumbo a la conversación.

—Señor Ministro—declaró Medina-Garbo, buscando a su nerviosidad las expresiones más protocolarias—no quiero ver en esa frase una insinuación que sería, aseguro a V. E., del todo infundada. Yo ruego al Gobierno de Polonia que lleve a cabo la investigación más completa. El nombre de mi país debe de quedar limpio.

—El nombre de su país no tiene por qué sufrir. Ni el de su país ni el de usted. Apreciamos la importante labor que ha desarrollado entre nosotros, y no tenemos por qué mezclarnos en sus problemas personales. (El Ministro sonrió con cordial complicidad). Estamos dispuestos a ayudarle...

—Pero, señor Ministro... Me permitiría insistir en una investigación completa...

—Esa insistencia le honra—le interrumpió el Ministro sonriendo con amabilidad y malicia—. Admiro esa valentía de carácter. Le ruego que vea en mí a un amigo.

Se levantó y acompañó a Medina-Garbo hasta la puerta.

—Señor Encargado de Negocios —le dijo con cordial solemnidad—, admiro a su patria. Admiro el espíritu heroico de los mexicanos, y esa capacidad para decisiones violentas y radicales que ha hecho triunfar la política revolucionaria de México. No tema usted nada. Todos estamos con usted.

Y, abriendo la puerta, le extendió la mano como si despidiera a un héroe. Medina-Garbo, anonadado y feliz, salió del Ministerio sintiendo por primera vez en su vida la grandeza de la Revolución Mexicana.

A las seis de la tarde, James Martin estaba frente al Ministro de Estado.

—Habrá usted visto en la prensa de hoy —comenzó de nuevo el Ministro—la noticia de la muerte del Príncipe Czerwinski. Según los informes de la policía (y señaló los papeles sobre la mesa) usted frecuentaba la casa donde el Príncipe fué asesinado. No queremos dar a usted ninguna molestia. Este asunto quedará en el más profundo secreto. (El Ministro sonrió, como antes, con inteligencia). La amante del Príncipe es una de las mujeres más hermosas de Polonia y capaz de provocar grandes pasiones...

—Señor Ministro—dijo James Martin, aprovechando la pausa que hizo su interlocutor—, antes de proseguir me permito manifestar a V. E., bajo mi palabra de caballero, que soy del todo extraño al incidente. No puedo negar que una investigación en la que apareciera mi nombre perjudicaría mi carrera; pero si ella es necesaria, el gobierno de V. E. puede contar con mi cooperación para establecer la responsabilidad de un hecho que me repugna a mí tanto como a V. E.

—Señor Consejero, sólo deseo asegurar a usted que no lo molestaremos con ninguna investigación. Las relaciones de usted con la amiga del Príncipe no tienen por qué ni para qué ser conocidas de más personas que las que en la actualidad las conocen.

—Señor Ministro—insinuó Martin—acaso se trate de un crimen político.

El Ministro se le quedó mirando fijamente, tratando de leer en sus ojos el fondo de su pensamiento, y, como no descubrió más de lo que decían sus palabras, concluyó:

—No. Nuestro país se encuentra en una época en la que no hay profundas diferencias políticas. Los partidos viven su vida normal. La oposición exagera la importancia de la opinión minoritaria, a la cual el Gobierno ve con cierto interés paternal. No: se trata evidentemente de un crimen pasional. Pero no quiero molestarlo más.

Y acompañó a James Martin hasta la puerta, en donde, tendiéndole la mano cordialmente, le dijo en tono confidencial:

—¡Qué hermosa mujer!

Martin sonrió.

A las siete de la tarde el Capitán Pudovkin estaba frente al Ministro de Estado. Iba vestido de civil. Su mirada era resuelta y confiada.

—Habrá usted visto en la prensa de hoy —comenzó de nuevo el Ministro—la noticia de la muerte del Príncipe Czerwinski...

Pudovkin lo interrumpió:

—Señor Ministro, creo que el Gobierno de Polonia ha hecho bien en deshacerse de Czerwinski. Estábamos convencidos de su decidida colaboración con Alemania, de su labor de disolución dentro del ejército polaco, de su actividad en la formación de unidades nazis en Dánzig y de sus relaciones con los movimientos de agitación en Prusia. Y aún creo que tenía una serie de secretos diplomáticos que no llegó a utilizar.

—¿Está usted seguro de que no llegó a utilizarlos?

—Completamente seguro, porque los confió a un correo personal que, en lugar de llevarlos a Berlín, los entregó en la Embajada rusa.

El Ministro se le quedó viendo con inquietud y curiosidad.

—¿Y esos papeles?

—Tengo órdenes de mi Embajador de entregarlos a V. E.

Y sacó del bolsillo de pecho un sobre cerrado. El Ministro instintivamente dió vueltas al sobre. El sello de lacre estaba intacto. El Ministro lanzó una mirada llena de intención a Pudovkin, quien hizo como si no se diera cuenta de ello.

—Muchas gracias, Capitán. Me comunicaré inmediatamente con el Embajador.

Se levantó y acompañó a Pudovkin hasta la puerta, en donde le dijo confidencialmente.

—¡Qué hermosa mujer!

—Una de las más hábiles en el servicio— observó el Capitán.

Y ambos sonrieron afablemente.

Al día siguiente se reunieron los tres amigos.

—Figúrense ustedes—explicaba Medina-Garbo con satisfacción—, el Ministro me cree capaz de matar a un Príncipe polaco. Admira a México; admira el valor de los mexicanos. Y al despedirme me dió la mano como si fuera yo un héroe.



RETRATOS DE MONJAS

POR MANUEL TOUSSAINT

EL *Hijo Pródigo* se acerca cauteloso a la portería del convento de monjas; teme ser rechazado severamente, como un moderno Garatuza. Aquel recogimiento tan lejano del mundo, aquel misterio que palpita tras las rejas inexpugnables del coro, erizadas de púas de hierro, como para herir la más leve curiosidad, todo excita la audacia de nuestro deseo. Y buscamos el modo de salvar la clausura.

El *Hijo Pródigo* posee un recurso para asomarse a aquellos jardines de almas, para interrogar a esas mujeres que abandonaron las vanidades triviales en pos de sentimientos más puros: los retratos que nos dejaron, hechos con motivo de su profesión, o más tarde.

Aparécenos la niña en su traje de desposada. Su rostro revela azoramiento y temor; sus grandes ojos negros miran curiosos, atisban el efecto que causa su atavío. Todo el lujo del mundo la exorna por última vez en su vida: cúbrela riquísima capa de brocado y con galones de plata; sobre la toca, una cofia bordada de perlas enmarca su rostro; una gran corona de flores y angelitos se ve sobre su cabeza. Su mano izquierda, enjoyada con el anillo nupcial, sostiene un gran ramo en el cual se entrelazan con bellas flores un Crucifijo, una Purísima y un San Juan Evangelista. En la mano derecha lleva una vela adornada también con infinidad de flores; al centro una cruz y sobre ella un Ave Fénix. Todo lleno de suntuosidad inigualada, de aquella riqueza barroca; bien se ve que la profesión de Sor María Ignacia de la Sangre de Cristo habrá de tener lugar al amparo de un retablo churrigueresco, bajo la alucinación de sus madréporas de oro y pedrería. Allí se irá despojando de todas sus galas, allí perderá la cascada de su cabello endrino. Firma esta pintura, hecha acaso en 1777, año de la profesión, Don José de Alcíbar, distinguido pintor cuya obra comprende toda la segunda mitad del siglo XVIII.

Qué contraste más conmovedor entre la monja ataviada para profesar y la que ya ha profesado! Asistimos a un drama sublime de almas. Los brocados, los galones, las joyas, los adornos, las ricas telas han sido cambiados por áspero sayal o estameña; los pies descalzos sobre burdas sandalias; el grueso cordón franciscano, el rosario, el libro piadoso son los únicos atavíos. El alma misma parece querer escapársenos: los ojos bajos nos regatean la mirada; las manos se nos ocultan en las mangas del hábito. Sólo el rostro exangüe aparece entre níveos marcos de lino, sólo la boca se desvanece en un pliegue indescifrable: ¡Sor María Josefa Agustina Dolores no pertenece a este mundo!

La pintura está firmada por Miguel Cabrera en 1759. Y es, a mi juicio, una de las mejores obras suyas. Su sobriedad contrasta con su estilo habitualmente frívolo y relamido, sus elegantes tonos grises plateados son por completo diversos de su coloración acaramelada y monótona. Seguro es que el artista se vió avasallado dentro del drama en que palpita el modelo.

Del mismo Cabrera es, acaso, el retrato de la Madre Rosa María del Espíritu Santo. Aunque no está firmado, cosa rara tratándose de Cabrera, son los mismos factores psicológicos y plásticos los que lo informan: la misma sobriedad, la misma actitud, el mismo rostro esquivo y humildoso. La vela que tiene en la mano presenta un suntuoso adorno de suma elegancia: una águila bicéfala con un escudo de monja en el centro y la corona ornada con el escudo carmelita.

Fué Miguel Cabrera un gran retratista; si sólo conserváramos sus retratos, acaso saldría ganando en prestigio: sobre su tarea de santero, fecundo y amanerado, queda esta galería de personajes encabezada por la efigie de la dulce monja sabia, Sor Juana, llena de dignidad y decoro, seguida por muchas otras, interesantes y verídicas.

Al lado de estos corifeos, los pintores secundarios se mueven en campos más reducidos: no alcanzan la ingenuidad purísima del arte popular ni la sabiduría del artista estudioso. Se les toma como ejemplos curiosos de fervor eclesiástico, hechos para fieles no entendidos en arte y sólo interesan por las leyendas que llevan al pie.

En varios sitios del país se conservan retratos de monjas, unos suntuosos, otros humildes. Ojalá que algún estudioso del arte colonial se propusiera reunir todos los conocidos en una pequeña monografía que permita conocer a fondo esta manifestación tan peculiar y valiosa de nuestra pintura colonial.



Pintura Mexicana del Siglo XVIII — Jose de Alcibar

Retrato de Sor Maria Ignacia de la Sangre de Cristo

Lámina ***II***





PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — JOSE DE ALCIBAR

SUS GRANDES OJOS NEGROS MIRAN CURIOSOS . . .

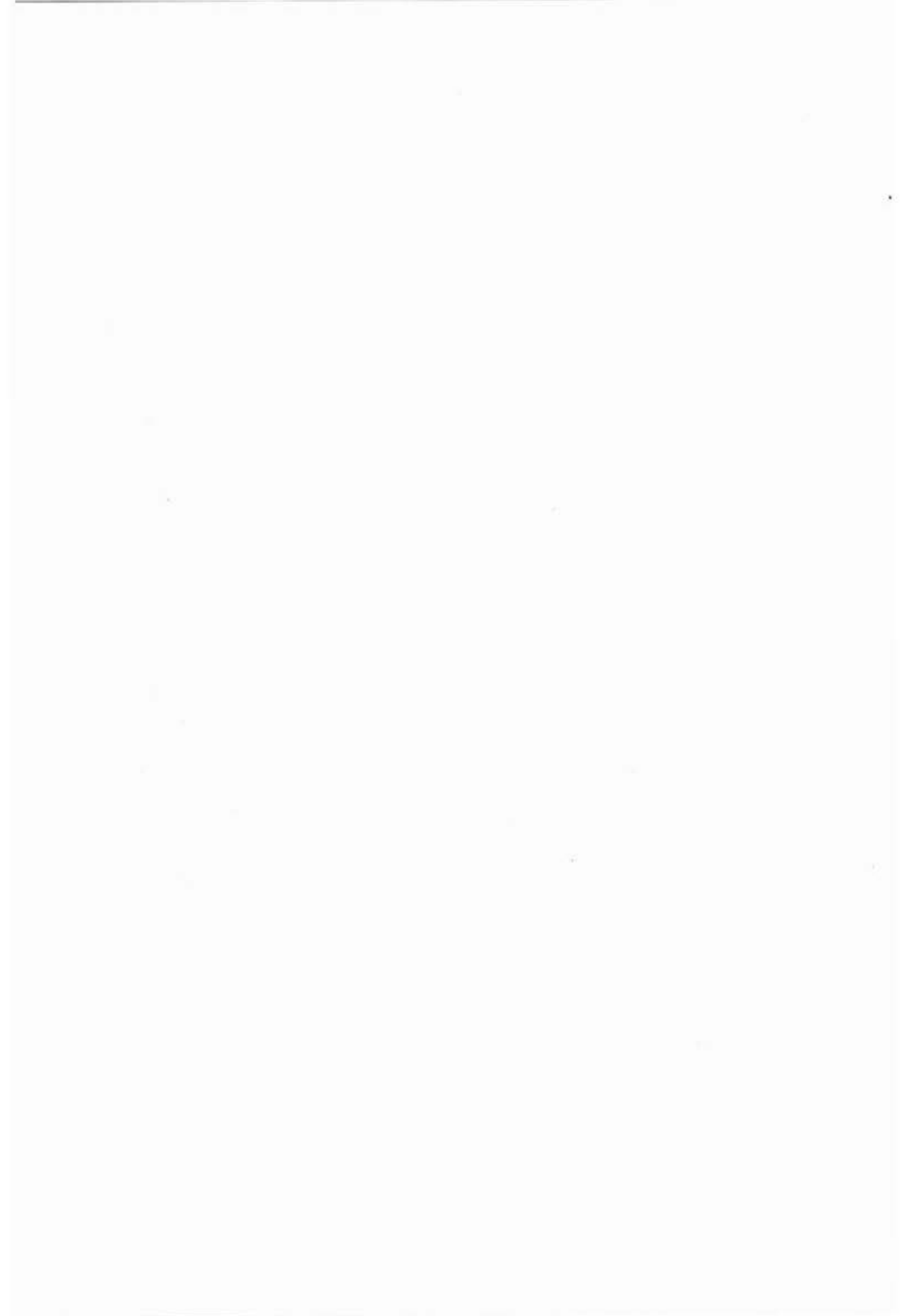
Lámina III



PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — JOSE DE ALCIBAR

LA MANO IZQUIERDA, ENJOYADA CON EL ANILLO NUPCIAL, SOSTIENE UN GRAN RAMO...

Lámina IV





PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — ANONIMO

RETRATO DE SOR MARIA MANUELA JOSEFA

Lámina V





PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — SALAZAR

RETRATO DE LA MADRE LUGARDA MARIA DE LA LUZ

Lámina VI





Pintura Mexicana del Siglo XVIII — Miguel Cabrera (?)

Retrato de la Madre Rosa Maria del Espiritu Santo

Lámina VII



SUEÑOS DE GRANDEZA

POR ANTONIO SANCHEZ BARBUDO

ARTURO comprendió que de nuevo perdería el sosiego si intentaba vagar por las calles de Madrid. Sólo en lugares cerrados, en sitios en los que, aunque transformada y como calada por un aire trágico, pudiera percibir la vida de entonces, se sentiría a gusto. Sólo las vivientes ruinas entonaban con su tristeza.

"Iré a verlas", se dijo. Y experimentó en seguida viva impaciencia por hallarse en *La Perla*. Cogió un tranvía. Aun podría hallar a Carmen y Carmiña, pues ellas nunca iban al café si no era "para toda la tarde". Gustábales mecerse en el ritmo de las horas lentas y vivir el hastío de la espera, y así, cuando llegaba el instante de las sorpresas, con el alma distendida y llena de la nada, saturadas del lugar, podrían percibir el más fino matiz de lo imprevisible, que irrumpía misteriosamente, y recrearse con él hasta el límite.

Para hacer más amena la espera, sabiamente dividían la tarde en dos partes principales y bien diferenciadas, subdividiendo luego, además, cada una de éstas en otras varias para "engañar al tiempo". Primero no tomaban nada, y luego a hora fija pedían la merienda, aunque algún día adelantaba tía Carmen esta hora para demostrar así su poco amor a los rigores inútiles. Tal anormalidad levantaba leves protestas teñidas de liberalidad por parte de Carmiña, que en el fondo esperaba el café aún con más ansia que su madre. Transcurridas estas fases estériles y preparatorias que constituían la primera parte, veían ya acercarse la segunda, apoteósica. Entraban al fin los músicos y con ellos "la hora de la animación", y oyendo melodías en compañía de algunas buenas personas ("unos pobres pelagatos", solía murmurar confidencialmente tía Carmen, con sonrisa despreciativa y suplicante, ansiosa de justificarse ante su sobrino del "pelaje" de sus nuevas amistades), pasaban el resto del tiempo engoladas y corteses, poseídas de su papel. Carmiña solía hacer con frecuencia elogio del genio escondido de los músicos del cafetucho, queriendo señalar que sólo este detalle las llevaba allí, ya que, como buenas amantes del arte, eran capaces de ir a buscarlo donde se encontrase.

Mas algo enturbiaba sus goces. Procuraban siempre, por pudor, disimular las peleas sordas y terribles que tenían con los camareros, pues si bien algunos extremaban la cortesía con "las señoras", como ellas afirmaban que eran en todo caso nombradas, en cambio otro, que por desgracia venía en el siguiente turno a atender el lugar que habían ellas escogido, cansado de ver los dos vasos de café con leche y el plato que había contenido las dos medias tostadas, y saber que la mesa estaba ocupada cada tarde durante cinco horas, se dedicaba a una casi invisible labor de sabotaje, que al principio trataban ellas de ignorar, pero que al fin, al hacerse la hostilidad patente, daba lugar a grandes disputas entre ambas señoras, pues no se hallaban nunca de acuerdo al examinar las causas que habían motivado el cambio en la conducta del camarero, que el primer día las tratara tan gentilmente. Y tía Carmen llegaba en ocasiones a pronunciar altas y duras palabras que caían como losas sobre la cabeza del criado irreverente.

—"¡Grosero! ¡Impertinente! Aprenda a tratar *señoras*!"—gritaba arrebatada por la ira, pero sin mover el busto, tratando de no perder la dignidad.

Sabía ella que tales incidentes pertenecían a la clase de los que deben ser callados, y por ello procuraba evitarlos, pero las causas que los motivaban (por ejemplo, la limpieza insistente e inútil a que el bellaco sometía nuevamente al mármol, mientras lanzaba vagas y ofensivas murmuraciones y ellas le miraban azoradas), se repetían, y así brotaban de nuevo, dos o tres veces más, las hirientes frases. A veces incluso intervenía el dueño, casi siempre, más o menos hipócritamente, en favor de las señoras; después de lo cual, tras los primeros encuentros, se pasaba al silencio, a la espera del ataque, atrincherados los dos bandos en su duro hermetismo. Guerra ésta muda y de resistencia, de posiciones, a la que seguía una batalla estruendosa y final en la que casi siempre eran vencidas. Acababan por decidirse a cambiar de café, y no sin dolor, pues tía Carmen, una vez enamorada del privilegiado sitio que había escogido tras innúmeros tanteos, no lo abandonaba sino forzada por el destino.

Yendo en el tranvía, imaginaba Arturo a sus tías enlutadas como siempre, aunque presintiera ya en Carmiña, que era más joven, alguna nota de color, extraída de un traje antiguo. Tía Carmen seguiría incansable con su abanico, con la mirada vaga, suspirando y añorando a sus

hijos mientras tarareaba viejos valses y observaba con avidez a todo el que entraba o salía. Esperaba, esperaba siempre, vacía, conteniendo el alud de los recuerdos y la punzada del dolor; esperaba lenta, descorazonadamente, haciendo cortesías y aburriéndose mucho, hasta que llegaba la "animación" anhelada que la envolvía, por un instante, en su efímero juego de luces y vanidades.

No le fué difícil encontrar *La Perla.* Era un café de barrio "modestito", en efecto, y sin duda "frecuentado por gente de medio pelo".

Apenas descubierto el cafetín, divisó también a sus tías, pues, como había esperado, ocupaban una mesa situada al lado de la ventana y justamente en el anhelado rincón. Para conseguir dicho lugar —decían ellas—, sólo por eso, salían de casa un par de horas antes de lo discreto. Mas si al llegar a la meta de sus sueños, algún día, veían ya ocupada la mesa preferida que consideraban como suya, contrariadas y dirigiéndose reproches —aprovechando la ocasión para recalcar que tenían razón, que "no era demasiado pronto" como alguien habíase atrevido a insinuar— aguantaban toda incomodidad en un estado en que, por ser considerado como transitorio, no era propicio para emprender ninguna divagación; y en ese sitio permanecían llenas de impaciencia, en espera de la oportunidad de dar el salto que les proporcionaría el asiento deseado. Una vez conseguido su objetivo, pese a la sorda irritación del camarero —que ellas percibían aunque no dijeran nada— suspiraban llenas de placer. Pero si, por desgracia, el momento no llegaba o se retrasaba demasiado (lo cual era juzgado como una ofensa intolerable y personal que había de aguantar a medias, ya que se revestía de fatalidad), tía Carmen consideraba perdida "en absoluto" la tarde, inútil el paseo, inútil la música posterior, la compañía y la conversación e inútiles las dos pesetas gastadas.

Estaban allí una frente a la otra, ambas al lado del cristal, gozando de doble vida: la de la calle y la del interior del café; acaloradas, pues se aproximaba sin duda la hora de la "animación", pero en el fondo desilusionadas, como cada día, con esa callada tristeza del que soñó mucho con un país remoto y, una vez en él, contemplando un monumento o una calle tortuosa, no encuentra motivo alguno en que poder prender con firmeza el antiguo y ya casi desaparecido entusiasmo.

Vistas desde fuera, parecían dos peces de remota existencia. Observando el aspecto de las señoras allá sentadas —aspecto análogo al que ofrecerían a cualquier mirada distraída—, se extrañaba de conocerlas mas íntimamente y de haberlas visto llorar y sonreír. Al descubrirlas tras la vitrina, experimentaba en cierto modo la indiferencia que hubiera podido sentir por ellas cualquier transeúnte; mas, por otro lado, sabía bien que al acercarse se borraría la frialdad de la mirada. Su cordialidad fundiríase entonces con la explosiva de las señoras.

El plano distante en el que su cerebro habíalas situado por un momento, le hizo sorprenderse de que, al anvanzar hacia ellas y ser descubierto por sus tías y saludado con grandes gestos (que por educación Carmiña trataba de reprimir), sintiese el corazón desbordarse de amor. Y mientras aceleraba el paso, pensó confusamente que el cariño que profesamos a seres con los que hemos roto alguna vez la barrera de hielo que nos aísla del mundo, no es sino arrepentimiento, compensación a la soledad obstinada a que los hombres y nuestro propio egoísmo nos reducen.

Había empujado con violencia la puerta del cafetucho y avanzaba a grandes pasos dirigiéndose hacia Carmen y Carmiña, que no pudiendo contener la emoción, se habían puesto en pie. Abrazó con ternura a ambas. Tía Carmen, sin tratar de contener sus lágrimas, repetía:

—¡Arturo, Arturo! ¡Hijo mío!

El callaba. Carmiña fué la primera en expresar algo que tenía visos de razonable, al murmurar:

—¿Has llegado ahora? Quizás no has comido. Puedes aquí tomar algo... Es un café muy bueno.

Se sentaron. De un modo anárquico se inició la conversación: preguntas, respuestas rápidas, nuevas preguntas... Se había situado frente a Carmen, que gustaba de observar con detenimiento las caras de aquellos con los cuales hablaba. Con las mejillas arrugadas, pero aun relativamente frescas, levemente inclinado el sombrerito económico, contemplaba a su sobrino con fijeza, como si temiese perder algún detalle. A cada momento afirmaba los lentes sobre la amplia nariz y mostraba discretamente la dentadura postiza.

Carmiña apenas hablaba, pues aunque a veces creía ser cruel y rencorosa, profesaba un gran cariño a su madre y sabía apartarse humildemente, cediendo toda la intensidad de los momentos emocionantes a la ávida tía Carmen. Sonreía benévola con una mueca de ausencia, no queriendo estorbar; mas en el gesto de su

boca o en los ojos opacos que reflejaban con melancolía las luces muertas de otros años, quedaban fijas o se sentían sólo ahuyentadas las "manías" que con frecuencia se posesionaban de ella (un día, por ejemplo, cuando las lágrimas llenaban el instante cumbre de la despedida, dijo a Arturo que debía "peinarse mejor"). Arturo contemplaba sus lentes de oro, las joyas desempeñadas y el cuellecito con cinta de color que acababa de arreglarse ("Ha quedado muy *mono*. ¿No es verdad?", dijo, interrumpiendo a tía Carmen). Por su timidez y recato se descubría en ella uno de esos seres que acostumbran a esperar más triunfos en los sueños que en la vida real.

Madre e hija, achatadas, encorvadas, andando con paso lento y vestidas de oscuro, hacía años que arrastraban por las calles grises o primaverales una presencia borrosa y un corazón lleno de nostalgias.

Aunque estuvieran frente a sí con los codos apoyados en el mármol, las veía lejanas, en otro mundo, firmemente prendidas a particulares sueños de grandeza, a sus específicas miserias y desesperanzas. Tan hundidas en el pasado —pensaba él—, que no percibían ni un rasgo del "sueño de grandeza en grande", que se vivía, que se había vivido... Y, sin embargo, sus sueños, envueltos en locura y realidad y en sueños otra vez eran parte de ese sueño grande: y sus derrotas, amargas e increíbles, las mismas derrotas de España.

—¡Cuéntanos, hijo, cuéntanos algo de tus cosas!— exclamó tía Carmen, tras una pausa dolorosa, con una curiosidad que parecía real.

Pero en seguida agregó sin dar tiempo a que respondiera:

—¿Has recibido mi carta? ¡Ah, y muchas gracias por tu regalito! ¡Tú siempre tan bueno...!

Y al decir esto, para disimular el rubor, creyó indispensable arrugar el ceño como si estuviese en peligro inminente de llanto. Su propia emoción, así despertada, no le permitió considerar lo inoportuno de sus lamentos. Y una vez comenzados, siguió el conocido rosario. Tratando de animar la monotonía de sus quejas, dijo luego con tono de súplica, como pidiendo excusa:

—¡Es que estamos tan solas, Arturo, tan solitas...!

Otras veces al llegar este momento, irritado, se encerraba Arturo en cruel mutismo. Pero ahora se esforzó en ser más generoso, y hasta se detuvo a examinar algunos puntos concretos, lo cual pareció aliviar grandemente a la angustiada señora.

Las conversaciones de tía Carmen y Arturo, o los monólogos más bien de la primera, podían ser representados por una curva irregular que tendría siempre idéntico trazado. Siempre el mismo desprendimiento previo y la misma curiosidad por saber lo que a él atañía, y luego siempre las mismas quejas, los mismos argumentos y las mismas apagadas esperanzas: "Nunca he estado así", "Dios lo sabe bien", "resignación cristiana", "pero, ¡quién sabe!", "¡Dios aprieta pero no ahoga!", eran algunos de los constantes estribillos.

Cuando tía Carmen, muy tarde esta vez, advirtió lo inútil de su insistencia dió un viraje diciendo de nuevo:

—¡Pero hablemos ahora de ti!

Y en su cara se veía ese gesto del sér que, atormentado, para tratar de aplacar la marea creciente de sus pensamientos, entra decidido en una sala de espectáculos como si se arrojara a ella.

Carmiña exclamó entonces:

—¡Nosotras siempre con lo mismo! Mejor es que cuentes tú...

Arturo, que ya sabía algo de lo banal e inestable de la generosidad humana, callaba como si meditase aún, aunque ellas le invitaban repetidamente a distraerlas contándolas "algo". Pero pronto Carmen —como había él esperado—, reanudó su tema, diciendo jubilosa:

—¡Ah, tú no conoces la última carta! Aquí la tengo.

Arturo la leyó y manifestó su opinión, que era en extremo adecuada para levantar sobre ella esperanzas sólidas.

—Creo francamente que, si las cosas siguen así para él, no tendría nada de raro que os mandase una cantidad fuerte o que se decidiese a venir a pasar sus últimos días con vosotras. ¡El mismo lo indica! En cuanto pase esto se apresurará a venir. ¡Debe ya tener nostalgia de su casa, de su familia y de su tierra! ¡Y ahora parece que está bien! Sin duda está ahorrando para llegar asegurado, aprovechando la ocasión que se le presente, y no volver a tener preocupaciones.

Tía Carmen se sintió reconfortada al oír estas palabras y sus ojos adquirieron el brillo que tomaban cuando, estando acatarrada, ingería un ponche con coñac. Sin embargo, con un hondo suspiro quiso poner un velo de lejanía sobre el dorado porvenir. Con este postrer lamento trataba de dar la sensación de ser persona que

"no se hacía ilusiones", esperando así que, como premio a su prudencia, se sintiese el destino forzado a sonreírla. ¡Su fingida incredulidad era tan sólo el molde adecuado para conservar más viva y perenne la ilusión!

Fué Carmiña la que dijo entonces, como saliendo de un sueño, con esa dulzura propia de las personas educadas, que con toda delicadeza saben cortar una situación difícil:

—Pero, mamá, ¡dejemos ya eso!

Y acompañó sus palabras con una especie de caricia al brazo de Carmen, para evitar la posible irritación. Esta pareció ceder, callando en efecto y dibujando en el aire con la mano un signo expresivo sin duda de que estaba de acuerdo con su hija en que era vano proseguir dando vueltas a la cuestión. Pero hecho el silencio un instante, gracias a Carmiña, lo cual pudiera haber supuesto el fin del penoso monólogo, fué ella misma la que, traidora a sus aparentes intenciones, cogiendo la madeja por una punta nueva, de un modo algo teatral y con una sonrisa irónica, renovó el vigor del ya exhausto tema, agregando:

—¿A que no sabes lo que hemos tenido que empeñar?

Hay que decir que estas conversaciones tenían lugar únicamente al encontrarse Arturo a solas con ellas, pues cuando se hallaban en presencia de gente extraña, Carmen y Carmiña parecían olvidar en absoluto sus preocupaciones personales. El "disimulo", tan arraigado en ellas, daba entonces a sus charlas y a sus sonrisas un carácter especialísimo.

Tía Carmen conservaba como reliquias las maneras de su cortesía con las gentes de otro tiempo; y hacía aún las mismas ligeras inclinaciones de cabeza al señor distinguidísimo (al diplomático "que había estado en China" y todavía las trataba), que al cuñado de la portera, hombre de grandes bigotes y gestos bruscos que, adulado, se prestaba luego a realizar algunos pequeños recados a las señoras.

Los movimientos de tía Carmen eran, en cambio, más flúidos y humanos —por ir teñidos de verdadero orgullo—, cuando, rara vez, visitaba a alguna "amiga de otros tiempos" que gozaba de mejor posición que ella; sobre todo a una vieja señora, lejana parienta suya "llena de pergaminos" y guardadora también de gestos, de un humor y de determinadas frases propios de la familia Saavedra-Togores. Carmen la trataba de tú y hablaba con desenvoltura, aunque "la otra" tuviese coche y fuese a pasar temporadas al extranjero acompañada de sus hijos. Pero no hacía ya con alegría estas "visitas de protocolo". Se encontraba más a gusto encerrada en su modestia, tratando a "pobres diablos" a los que solía invitar, cuando tenía "casa", a tomar un té con pastas y a deleitarse con música selecta.

Carmiña anunció que no tardaría en llegar al café el ex alabardero "con su ordinaria señora", queriendo hacer menos brusca la sorpresa y menos grande el malestar que esperaba se produciría en Arturo al verse obligado a conversar con estos nuevos amigos de tía Carmen. Y por el desprecio con que los nombraba, y por la triste sonrisa con que evocaba la figura de la señora del alabardero, comprendíase quería decir que ellas podían caer muy hondo, pero que siempre sabrían distinguir una gente de otra.

—Son muy buenos—, agregó poco después con remordimiento, tratando sin duda de dulcificar los conceptos que había vertido sobre sus cariñosos amigos.

En efecto, no tardó en llegar el alabardero acompañado de su señora. Era grandote aunque de finas y exageradas maneras. Y la señora regordeta y vulgar.

—Encantado de conocerles— dijo Arturo saludando con una sonrisa que podía ser tomada por la mueca banal de la amabilidad, aunque en realidad la provocaba la expresión expectante y angustiada de Carmiña.

—¡Ah, sin duda es el sobrino de quien tanto nos han hablado las señoras! ¡El valiente miliciano! Viene usted de luchar en los campos del sur, ¿no es cierto? —gritó el ex alabardero.

Pronto supo Arturo, aun antes de que acabasen de sentarse (se lo dijo Carmiña en un indiscreto aparte), que él tocaba "maravillosamente" el violín. Si hizo esta afirmación con reticencia fué para indicar a Arturo que no debía tampoco suponer "demasiado bajos" a los que acababa de saludar.

La señora era gruesa y su aspecto no precisamente el propio de la persona que posee muchas luces. Sobre ella nada dijo Carmiña. Sonreía tímida la pobre mujer dejando percibir el olor a un perfume barato que hacía aéreo su amplio busto, y parecía en extremo satisfecha del respeto despertado por su esposo entre las viejas damas. Sin duda para no perturbar la relación que veía establecerse entre seres superiores, respetuosa con las jerarquías, guardaba un prudente silencio.

Atendió Arturo a los recién llegados con "gran finura", pues sabía que así, al no echar

por tierra los elogios que de él habían anticipado, produciría a las señoras vivo contento.

—Y qué, pollo, ¿qué opina usted de esto?— dijo el ex alabardero, que no sabía exactamente qué tratamiento dar a Arturo para aparecer a la vez suficientemente culto y suficientemente revolucionario.

—¿De *esto*...? ¿De qué?

—¡Hombre! ¡De la guerra! ¿Creo que vamos a ganar pronto?

Pero Arturo eludió la respuesta concreta con un gesto ambiguo, y para no ser blanco de otras preguntas análogas, dijo:

—Me han dicho mis tías que usted perteneció a la guardia real...

Pronto comprendió su torpeza. El ex alabardero se puso encarnado y murmuró:

—¿Yo?... Bueno... sí... cada persona vive como puede... ¡Como pudo! Yo siempre fuí republicano, ¡más republicano que nadie! Era alabardero, pero... ahí estaba la semilla del odio. ¡Si veíamos cada cosa!... ¡Cómo no iba a serlo!

Para tranquilizarle, Arturo confirmó sus palabras diciendo:

—Sí, ya sabía eso. Yo mismo lo vi. Hasta me enteré que en las caballerizas, a pocas decenas de metros del lugar donde dormía el rey, había mozos que cobraban sólo unos reales de jornal. ¡Jornales que ya no se pagaban en ninguna parte!

—¡Es cierto! ¡Es cierto! —interrumpió feliz el ex alabardero—. Pero, ¿cómo sabe usted eso? Eran detalles que no se conocían, y yo siempre he dicho que no se divulgaron lo bastante al venir la República.

—Yo, verá usted —contestó Arturo—, estuve dentro de Palacio la tarde misma que salió el rey para Cartagena. Pasé allí la noche...

—¡Hombre! ¡Qué casualidad! Yo también estaba... Vinieron algunos de los que formaron luego el primer Gobierno republicano y nos trataron muy bien... Nosotros nos ofrecimos, claro es, pero nos dijeron que quedásemos allí para guardar el orden... Y, ahora recuerdo que entraron también algunos muchachos con brazalete rojo. ¿Era usted de ésos? —preguntó con ansiedad.

—Exactamente.

El ex alabardero estaba radiante. Ya podía respirar tranquilo.

—Recuerdo que el Palacio quedó casi vacío, solitario; que fuimos en la noche de un lado a otro porque oímos un ruido, y que encendimos las arañas de la escalera central. ¡Resultaba tan extraña aquella luz en aquella soledad...! —dijo Arturo.

Pero comprendió que no debía seguir por ese camino, y tratando de contar algo que impresionara más al ex servidor del rey, dijo:

—Encontramos a la mañana siguiente a algunos policías y criados que tenían miedo de salir. Nosotros mismos los acompañamos.

—¡Qué gran día fué aquél! ¡Qué grandeza demostró el pueblo! Se temía que asaltaran Palacio, como era justo... sí señor: justo. Le digo que nosotros mismos lo esperábamos... y claro que no hubiéramos hecho nada. Pero, ¡qué va! Un orden ejemplar en todo. Lo más que hizo la gente fué pedir que les enseñáramos el W. C. real o preguntarnos qué comían los reyes. Aquello duró unos días, luego cerraron todo. En la escalerilla donde yo solía hacer guardia, cerca de la habitación del monarca, había un ventanuco por el que salía un olor a buena comida... ¡y los que subieron y bajaron por allí muchas veces estaban hambrientos!

¿Y cómo se portó con usted la República?

—¡Ah, pues muy bien, no tenemos queja! ¡Ninguna queja! Nos pagan nuestro sueldo. Desde poco después de aquello me hice corredor de comercio, pero ahora ¡qué quiere usted!, todo está *parao*. Pero, bueno, dígame, ¿cómo va la guerra por allá? —preguntó con aire de "camarada" el ex alabardero.

—No va mal. ¿Y por aquí?

—Pues no se nota ya casi nada. Gente que sale y sale para el frente, pero ya sin tanta bullanga. Aquí está tranquilo...

—¿Y las *checas*?

El hombre palideció ligeramente sin saber qué responder.

—Pues... Ya ve usted lo que se dice... Hay muchas, pero es necesario... aunque hay casos...

—¿Ha visto usted alguna?

—¿Yo?... Bueno... por fuera. Fuí a ver a un amigo... un conocido. Le habían detenido por error, y como yo tengo carnet de radicalsocialista desde hace años... No me lo dejaron ver, pero me atendió muy bien el *responsable*. Luego lo soltaron.

—¡Ay, esos pobrecitos a mí me dan pena! —se atrevió a decir la señora del amplio busto.

Una mirada del ex alabardero evitó que siguiera manifestando sus sentimientos.

Arturo y el hombre grandote que tenía a su lado siguieron aún largo rato hablando de las *checas*, así como de los planes militares del enemigo.

Tía Carmen disimulaba mal su contrariedad por no haber podido seguir hablando a solas con Arturo. Al ver entrar a los extraños, no reprimió un gesto de desagrado, que se trocó en forzada sonrisa e inclinación de cabeza cuando se aproximó a la mesa el ex alabardero. Y luego permaneció muda y como abstraída, sin ensayar por el momento nuevas cortesías. Sin embargo, al poco rato se rehizo, y cuando la conversación se deslizó a lo trivial, intervino decidida y amable.

—¡Pero usted es *un artista*, un artista ante todo, no diga que no, señor Ormachea!

—Toco algo, pero poco, muy poco —dijo el voluminoso artista y antiguo alabardero mirando a Arturo de reojo y agitándose en la silla.

—¡Ah, no, no, no diga eso! Puedes creer que toca maravillosamente —intervino Carmiña dirigiéndose a su sobrino.

—Tenemos que hacer una veladita una tarde éstas en casa, para que pueda oírle Arturo. ¡Vale la pena, señor Ormachea! ¡Ya lo creo! —agregó Carmen.

—La señora, la señora es la que toca bien —replicó modesto el músico.

—Pues yo nunca fuí profesional... contestó inmediatamente, sonriente y azorada, Carmiña.

Pero, después de mirar a Arturo, se cortó, pues recordaba perfectamente haber dicho lo mismo en su presencia docenas de veces.

—¡Digan lo que digan, la música siempre será un arte exquisito! —exclamó Carmen solemnemente.

Nadie había puesto en duda tal cosa, pero ella insistió:

—Un arte sublime... ¡de todos los tiempos!

Y bajando a la tierra tras este arrebato, agregó al tiempo que hacía con el busto una inclinación de estilo oriental:

—El señor Ormachea, que es muy amable, y su esposa, nos harán el honor de aceptar un día de éstos nuestra hospitalidad. Aunque modestamente, les ofreceremos una merienda y oiremos música.

De nuevo usaba su voz de visitas, esa dulzura en falsete que la hacía a sus propios ojos tan señorial (y también a los ojos de mujeres como la del alabardero; costurera ésta de profesión que perdonaba lo raído de los trajes de las señoras en honor a su grandeza, a su desgracia de damas empobrecidas por mano inexorable).

—Aceptaremos con mucho gusto —murmuró doña Soledad.

—Me hubiera agradado poder invitar a ustedes en mejores circunstancias...

—Sí, realmente en estos días... —se apresuró a decir, realista, la esposa del ex alabardero.

—No —dijo Carmen algo desconcertada al ver que no habían sido bien interpretadas sus palabras—; me refería a otras épocas en que vivíamos en nuestra propia casa. Teníamos un piano de cola que hicimos traer de La Habana. ¡Lo que pesaba! ¡Qué horror! Llenaba el espacio de una de estas habitaciones modernas. Pero en aquellos tiempos las cosas eran distintas: teníamos una sala muy amplia donde el piano apenas si se advertía en el rincón.

Arturo veía que tía Carmen, siguiendo su técnica habitual, se esforzaba en llevar a la mente de las personas que la escuchaban, por procedimientos indirectos, una idea muy aproximada de lo que fué su grandeza, sin encomiar ésta vulgarmente como, a veces, llena de impaciencia, hacía Carmiña al pronunciar los nombres de todos los criados.

—Costaría un ojo de la cara traer de las Américas ese *mamotreto* —exclamó soezmente doña Soledad, queriendo halagar.

—Bastante, creo que bastante... Pero aquéllos eran para nosotras tiempos *muy* diferentes! —insinuó doña Carmen, satisfecha al ver el rumbo que tomaba la conversación.

Dueña ya de sus recursos, extremó las finezas, llegando a decir al señor Ormachea, mientras hacía a éste una ligera reverencia: "usted que ha vivido en la Corte..."

La "finura" de la vieja Carmen era como el revés de la intimidad, como una apariencia teatral y necesaria; y sus sonrisas como una máscara de uso obligatorio ante el mundo. Parecían ambas, cuando se hallaban en sociedad, girar lentamente hacia la vida externa e, inclinándose siempre en reverencia, ocultar a sus espaldas, olvidado, el trasero. Mas luego, ya a solas, hacían burlas, las cuales venían a descubrir que nunca tuvo lugar en verdad tal olvido.

Pero lo curioso fué ver el cambio súbito que, como otras veces, realizó tía Carmen de la cumplida finura a la indignación, a la grosería casi; violencia que si bien no se dirigió a los mismos a quienes antes sonriera, sino sólo a su hija, no por ello dejaba de anular los esfuerzos anteriores que había hecho por mostrar su antigua distinción. Era la caída —una caída que por lo grandiosa tenía indudablemente algo de bello— desde la brillante superficie, desde la mentira, a la interioridad insobornable.

Había hablado con esa voz suavísima y de reserva, con esa especial cautela a que Carmen reducía la complicada ciencia de "saber tratar a las personas", y luego, inesperadamente, se desató en ira por una "pequeñez" pronunciada por su hija.

Sorprendida doña Soledad de que en los relatos y descripciones que, feliz, iba hilvanando tía Carmen no apareciese nunca el nombre de la hija mayor, ingenuamente preguntó a Carmiña:

—Entonces usted ya estaba casada, ¿no es cierto?

—No, no aún no —contestó en seguida tía Carmen algo turbada.

—¡Ah! Creí... como dijo usted que se había ido de viaje con su esposo... Quizás ella se quedó con su abuelita. ¿No es eso?

Carmiña, que desde que doña Soledad planteara la difícil cuestión se había puesto roja y, nerviosamente, hacía jugar en sus labios una torcida sonrisa que dejaba descubrir su diente de oro, dijo al fin melifluamente:

—No, no señora, yo entonces estaba mala... en un *sanatorio*.

Y fué entonces cuando tía Carmen gritó, dirigiendo a su hija terrible mirada a la vez que erguía el busto:

—¡Estabas donde debías estar! ¡Déjate ahora de *pequeñeces*!

El aspecto furioso y descompuesto de la señora extrañó mucho al matrimonio, que consideró su réplica por completo injustificada, pues ellos aún no habían presenciado ninguna pelea entre las señoras de la índole de la que se avecinaba. Mas sólo Carmen podía en verdad alcanzar los difíciles y recónditos matices, las malintencionadas alusiones, fruto de un espíritu diabólico, que encerraban las breves e inoportunas palabras de Carmiña, tentada al mal inopinadamente. Quería decir, como otras veces había ya dicho explícitamente, que fué encerrada como loca en un *sanatorio*, sin merecerlo, para no estorbar el idilio y el derroche de su madre con "el artista".

No dándose por vencida la hija, pese al grito, dijo aún en voz baja, inclinándose hacia doña Soledad, pero con los ojos dirigidos hacia su madre:

—Fué así mejor, mucho más cómodo. ¡Estaba yo loca! ¿Sabe usted? ¡Loca!

Tía Carmen, dejando entonces hundirse su prestigio, olvidada de anteriores finezas, destruyendo el palacio de elegancias construído frente al alabardero (amante también de los recuerdos y la música), gritó otra vez descompuesta:

—¡Cállate *so* perra! ¡Mala hija!

Estas expresiones produjeron la natural consternación en el matrimonio. La mujer del alabardero, más ducha en conflictos de amor y resentimientos que en distinguir "Rossini" de "Puccini", se sintió obligada a intervenir.

—¡No se pongan así, por Dios! ¡No vale la pena! ¡Oh, yo no he querido...!

El alabardero no sabía qué resolución tomar, y, suplicante, miraba a Arturo. Pero el sobrino estaba seguro que nada detendría ya el torrente de furia, y, además —hecho curioso— no sentía ahora deseo alguno de cortar la escena que en otras ocasiones tanto le hubiera humillado. En el fondo se divertía, quizás precisamente porque algunas personas que llenaban las mesas inmediatas habían comenzado a mirar al grupo entre sorprendidas y risueñas.

—¡Es la guerra! —murmuró tan sólo, dirigiéndose en un aparte al ex alabardero que creyó no haber oído bien.

Ya Carmiña, encendida, decía, en tono que quería ser calmoso y confidencial, a la atribulada doña Soledad, mientras los otros callaban:

—Es una mala madre, ¿sabe usted?

Y siguió el rosario de frases afiladas que, para que penetraran más, eran pronunciadas, como ella hacía notar, "con mucha calma".

—Ha derrochado el dinero de todos. ¡Es mala, mala! Pero Dios la castiga. Se le han muerto algunos hijos, ¿sabe usted? Y se le morirán todos, sí, todos, porque Dios tiene que castigarla.

—¡No diga usted eso, por Dios! —rogaba la buena mujer.

Pero Carmiña continuaba sin hacer caso de advertencias, hasta que su madre estalló nuevamente, gritando con voz chillona:

—¡Cállate, gitana! ¡Que pareces una gitana!

En las insinuaciones venenosas de Carmiña no faltaba nunca el elemento profético, la maldición, que tía Carmen fingía acoger con soberano desprecio, aunque en verdad se impresionase siempre. Creía vagamente en el poder sobrenatural de su hija.

Otras veces, pasada la tormenta, hablando con Arturo a solas, e incluso delante de Carmiña, frente a la sonrisa vanidosa e inocua de ésta, ya pacificada, había exclamado: "Todo lo que dice se cumple, ¿sabes?" Y apretaba el brazo de Arturo queriendo así transmitirle su fe en el poder misterioso, mientras vertía las palabras a media voz para que su hija no las es-

cuchase o para expresar mejor el terror que tenía difundido por la sangre.

Excitado su orgullo de sér maligno y en tratos con el diablo, Carmiña había llegado a hacer a Arturo revelaciones sensacionales. Habíale contado que vió una vez en la noche a su amiga Leocadia, desmelenada y llena de luz, acercarse hacia ella sacudiendo la cabellera; y que mirando la chapa dorada que como adorno ostentaba cierta chimenea, había visto a su padrastro subiendo por la escalerilla de un gran trasatlántico diciéndolas adiós. Estas visiones, confesaba ella que tenían siempre lugar a solas, mientras rezaba. Firmemente creía que, humilde sierva del Señor, gozaba, como la Santa, del privilegio de establecer contacto con lo Divino; y aseguraba que con frecuencia había visto la sombra de la muerte clavada en un rostro, y que la persona que ella había así visto, cuando todos la juzgaban alegre y sana, moría poco después extrañamente. Tía Carmen repetía siempre que días antes de la muerte de su hija querida, cuando la suponía rica y feliz viviendo en su residencia de Lisboa rodeada de galgos, Carmiña había comunicado la noticia, que poco después se vió confirmada.

La situación creada por la disputa entre Carmen y su hija fué penosa durante algún tiempo, pero, poco a poco, una vez que el alabardero y su prudente señora se hubieron despedido contritos, los ánimos de ambas serenáronse lo bastante para que Arturo pudiese intervenir con eficacia. Pensó que el mejor modo de afianzar la armonía que ya se adivinaba, era invitarlas a cenar. Y así lo hizo tras algunos hábiles rodeos, consiguiendo que a la salida del café las huellas de la terrible pelea fuesen muy leves.

En la calle, aunque madre e hija procuraban no dirigirse la palabra, pudo él cerciorarse que apenas quedaba en ellas rencor, o, al menos, que éste era anegado por el contento infantil que producía siempre a las viejas señoras cenar fuera de casa.

Caminaban los tres en silencio por calles sombrías. El iba recordando los días en que, años atrás, compadecido de la soledad de sus viejas tías las invitaba a cenar, casi siempre en un restaurante escondido o en alguna acreditada taberna. Las señoras, ya con anterioridad, llevadas al colmo de la ilusión (que hacían más fuerte disimulando su dicha), mostraban el interés hacia la proyectada "juerga" insistiendo en cerciorarse bien de que no habría error posible en cuanto al lugar de reunión, o la hora en que encontrarían a Arturo; reduciendo así su goce a una serie de matemáticas previsiones.

El sitio de la cita era siempre céntrico y bien determinado, tal como "bajo el anuncio luminoso" de una tienda famosa de la Puerta del Sol, o el portal de una casa cuyo número apuntaban ellas inútilmente, pues una vez fijado lo recordaban luego durante varios meses. Llegaban siempre con mucha anticipación entreteniéndose en ver escaparates con esa satisfacción interna propia del que al gozar de un bien menor, considera éste tan sólo como el primer peldaño en una escala de placeres. Quince minutos antes de la hora fijada, las señoras, sin osar moverse, se situaban ya en el lugar preciso, temiendo que Arturo no llegase, no las viera o se retrasase demasiado, aunque sabían por experiencia que él acudía siempre con puntualidad. De lejos, Arturo las descubría junto al brillante escaparate, pero dando la espalda a éste, o en el portal en cuestión, encorvadas y serias como dos pájaros húmedos; y las veía sonreír de un modo radiante y contenido cuando le divisaban.

Entonces, llenas de felicidad, madre e hija olvidaban por un instante sus rencores, aunque momentos antes Carmen hubiese escupido interjecciones cortantes (todo —como sucedió un día— porque Carmiña, que era impertinente y detallista en extremo, con voz apagada, temiendo la tempestad que sin duda habrían de despertar sus palabras, aconsejó a su madre que, una vez en el restaurante, pidiese espinacas y no solomillo, pues la carne era perjudicial en extremo para el reuma; y se apresuró a hacer esta indicación antes que Arturo llegase, sabiendo que a él le desagradaban tales *apriorismos* y sobre todo que odiaba las peleas que solían ocurrir en su presencia cuando Carmiña, sin poder contenerse, se decidía a pronunciar palabras mezquinas y previsoras), y se cogían de su brazo —"exactamente como en este momento", pensó Arturo— aunque sonreían y pronunciaban entonces palabras que señalaban un contento ahora ausente.

Un vivo reflejo de la alegría que otras veces sintieran las señoras al entregarse con el sobrino a tales "gachupinadas", apareció en los rostros de ambas cuando pisaron el suelo encerado del restaurante que en tiempos de paz abordaban sólo muy excepcionalmente. Era una vieja casa que encerraba para doña Carmen el aroma de cenas de hacía veinte años. La luz resultaba ahora menos brillante y el público más "mezclado", pero aun el mejor camarero era el vejete cuyo nombre de pila pronunciaba Carmen con familiaridad y fingido desenfado.

INVITACION A LA MUERTE

○ POR XAVIER VILLAURRUTIA ○

PIEZA EN TRES ACTOS

Lo que pasó lo tiene la muerte
lo que pasa, lo va llevando.

QUEVEDO.

PERSONAJES:

El viejo
El joven Horacio
El cliente
Alberto
Aurelia
La madre de Alberto
La criada
El médico
El amante
La viuda
Dos acompañantes
En la ciudad de México. Hoy.

ACTO SEGUNDO

Antesala en casa de Alberto, en la que todo parece preparado para provocar el espionaje. Las paredes, tapizadas de un color azul pizarra; los muebles, tapizados de un verde sordo, están destinados a amortiguar los ruidos, a apagar las palabras mejor que a facilitar las conversaciones. Una puerta en el fondo comunica con el cuarto de Alberto; otra, a la izquierda, con el vestíbulo; dos a la derecha, con la biblioteca y la sala. Más que puertas son huecos totalmente dsimulados por cortinas del mismo verde sordo de los muebles, llenas de pliegues para dismular las formas. Unos cuantos detalles más harían de esta antesala la cámara transmisora de una estación de radio: todo objeto que provoque résonancia ha sido cuidadosamente evitado, y hasta la luz, de tarde, parece, al filtrarse por muros y cortinas, expresarse en voz baja.

ESCENA I

La madre. La criada.

LA MADRE.—*(Llamando a la criada que aparece en escena.)* ¿Hablaste a casa del señor?

LA CRIADA.—Sí señora.

LA MADRE.—¿Con él personalmente?

LA CRIADA.—Sí señora.

LA MADRE.—¿Qué dijo?

LA CRIADA.—Que vendrá en seguida.

LA MADRE.—¿No te preguntó algo más?

LA CRIADA.—Nada más, señora.

LA MADRE.—Está bien. *(La criada se retira. La madre la detiene con la voz.)* Espera. Si llega el señor, le haces pasar a la sala.

LA CRIADA.—Está bien.

LA MADRE.—Y si dentro de un cuarto de hora no llega, volverás a llamar a su casa diciendo que se trata de algo muy urgente... Eso es todo.

(La criada sale por la puerta del vestíbulo.—La señora, inquieta y a un tiempo enervada por la vigilia de la noche anterior, se deja caer rendida en un sillón, oprimiéndose las sienes con las manos. Después de una breve pausa entran, por la puerta del centro que da a la alcoba de Alberto, el joven Horacio y el doctor de la familia, joven aún, perfectamente vestido.)

ESCENA II

La madre. El doctor. El joven.

LA MADRE.—*(Al verlos, con ansiedad.)* ¿Cómo lo encuentra, doctor?

EL DOCTOR.—Esta tarde Alberto se halla tan bien como Horacio, pongamos por ejemplo.

LA MADRE.—Y no obstante, anoche. No es posible que ahora...

EL DOCTOR.—Anoche era otra cosa. Asistimos a una crisis aguda, a un delirio extraño en el que por un momento la razón parecía huír para siempre de Alberto.

LA MADRE.—¿Y ahora, doctor?

EL DOCTOR.—La razón es ahora en él más fuerte que en usted, que en mí. Con toda frialdad ha seguido punto por punto mi examen de hace un momento. Y al tiempo en que yo concluía para mí qu, fuera de ligero trauma, no había nada que no fuera normal en Alberto,

como si leyera el pensamiento que apenas se formaba en mi cerebro, me dijo: "Ve usted, doctor, cómo no es nada".

LA MADRE.—Pero esto es imposible, doctor.

EL DOCTOR.—*(Tomando asiento.)* A veces, lo imposible se hace posible, señora. Y esto es precisamente lo que me inquieta en el caso de Alberto: no poder hallar su punto vulnerable: los nervios, el corazón, qué sé yo.

LA MADRE.—¿Pero, esa crisis...? ¿Y las alucinaciones de anoche?

EL DOCTOR.—Esa crisis no fué su enfermedad, sino su remedio. ¿Vió usted cómo se fué aquietando a medida que se agotaban las palabras que parecía leer a gritos en una pantalla invisible para nosotros, visible sólo para él?

LA MADRE.—Es verdad, doctor, pero...

EL DOCTOR.—La fiebre altísima fué cediendo poco a poco; las pulsaciones acabaron por ser acompasadas y normales. Y luego el sueño... como una muerte provisional y salvadora. ¿Recuerda usted, Horacio, lo que le dije anoche?

EL JOVEN.—Sí doctor: "Que el sueño de Alberto era tan plácido que le quitaría la memoria de la crisis y que de ayer no recordaría sino un simple dolor de cabeza, un malestar ligero."

EL DOCTOR.—Y así es. Quiere levantarse.

LA MADRE.—*(Sobresaltada.)* Pero no va usted a permitirlo, ¿verdad?

EL DOCTOR.—¿Y cómo impedírselo, cómo prohibirle a un enfermo que casi no lo está y que sabe que no tiene fiebre ni dolor?

LA MADRE.—¡Pero no querrá usted que salga, que vaya a la oficina!

EL DOCTOR.—Es él quien lo quiere. Pero tranquilícese; me ha prometido descansar sin hacer trabajo ni esfuerzo alguno, sin leer, sin moverse más de lo indispensable, sin salir de su pieza.

LA MADRE.—*(Nerviosa.)* Pero no lo hará, estoy segura de que no lo hará.

EL DOCTOR.—Cálmese usted, señora. Alberto se halla perfectamente bien.

LA MADRE.—No puedo creerlo, doctor. No puedo tener de Alberto otra imagen que la de anoche, cuando se debatía como un poseído, diciendo frases incoherentes, viendo personas invisibles, mientras un dolor agudo taladraba su cerebro, un dolor que al mismo tiempo que lo enloquecía, mantenía su delirio.

EL JOVEN.—Y no obstante, señora, el doctor tiene razón. Alberto está como si anoche no hubiera pasado nada.

EL DOCTOR.—*(A la señora)*. ¿No ha hablado usted con él esta tarde?

LA MADRE.—Estuve con él hasta hace un momento, un momento antes de que usted llegara, y Alberto dormía.

EL DOCTOR.—¿Y su sueño era agitado?

LA MADRE.—Por el contrario. Yo lo seguía con ansiedad; apenas si de cuando en cuando un temblor imperceptible contraía un instante su boca. Pero, en realidad, su sueño era tranquilo.

EL DOCTOR.—Sí, tranquilo y hasta plácido. Al menos así lo era por la mañana, cuando los dejé.

EL JOVEN.—Al despertar Alberto, le pregunté si había soñado algo, y me respondió que nada, absolutamente nada.

EL DOCTOR.—Ya lo oye usted, señora. Después de una crisis como ésta, el enfermo entra felizmente en uno de esos sueños que alivian, que borran todo. La naturaleza es en esto sabia, como en todo. Ningún calmante, ningún sedante mejor. La medicina es incapaz de crear algo correspondiente y no hace sino procurar, por medio de drogas, que el enfermo duerma. En el caso de Alberto, habría sido peligroso procurarle el sueño artificialmente... Por fortuna, llegó a la hora justa, como un cansancio necesario, como el premio de una fatiga dolorosa.

LA MADRE.—Pero... ¿No teme usted por Alberto, doctor?

EL DOCTOR.—No sé qué decirle. Esto ha sido en Alberto algo excepcional. Las enfermedades de Alberto son otras, que casi no lo son: manías. Desde pequeño fué retraído, huraño, insociable, habla poco y, a veces, todos lo sabemos, habla solo... Lo cual, a menudo, es de mejor gusto que hablar con los demás... En una palabra, es un joven misántropo. Pero no es el único en el mundo, señora, y en su misma familia ¿no era así el padre de Alberto?

(La madre de Alberto se estremece y no responde. Horacio hace seña al doctor de que no debe insistir. El doctor hace un gesto que quiere decir: "Ah, es verdad". Y luego, dirigiéndose a la señora).

EL DOCTOR.—Confiemos en que la crisis de anoche no se repita. Mañana o pasado mañana, en momentos más propicios que los presentes, hablaré con Alberto; procuraré que me diga fríamente, exactamente, cuál fué el motivo o el pretexto de su desmayo, de su crisis: una emo-

ción fuerte, un disgusto, una sorpresa violenta... quién sabe, por ahora.

LA MADRE.—*(Ansiosa.)* Por ahora.

EL DOCTOR.—Esperemos.

LA MADRE.—¿No le ha recetado usted algo?

EL DOCTOR.—No, señora. No lo creo necesario.

LA MADRE.—Una medicina para sus nervios.

EL DOCTOR.—Hable usted con él y se convencerá de que es inútil.

EL JOVEN.—Es verdad.

EL DOCTOR.—Yo comprendo que las medicinas, si no alivian a los enfermos, tranquilizan, al menos, a sus familiares. Pero no es éste el caso. Tanto Alberto como usted necesitan reposo. Dirá usted que traiciono a mi profesión si le confieso que las medicinas son males necesarios: se aplican al enfermo para substituir con un mal menor uno mayor, con un mal conocido otro desconocido. Ni la enfermedad ni el remedio; ni el bien ni el mal son substancias puras, la una contiene a la otra y obran en distintas direcciones pero a un mismo tiempo.

LA MADRE.—Está bien, doctor.

EL JOVEN.—¡Si Alberto pudiera descansar una temporada, unas vacaciones en el campo...

EL DOCTOR.—*(Interrumpiéndolo.)* Una semana, un mes de vacaciones no servirían sino para exacerbarlo, para hacerlo desear más la rutina de sus costumbres. Si un cambio de vida completo, radical, pudiera recetarse, yo lo aconsejaría.

LA MADRE.—*(Animándose.)* Tiene usted razón, doctor, un cambio de vida.

EL DOCTOR.—Pero un cambio de vida no se produce así, a voluntad, por prescripción del médico de la casa. Un cambio se produce después de una catástrofe, después de un suceso que nos vuelve de revés, que nos sacude, que nos cambia por nuevas todas las celdillas. Pero esto, tratándose de Alberto, no depende de mí, ni de ustedes, ni siquiera de él mismo.

LA MADRE.—¿Quiere usted decir que la salvación de Alberto no está al alcance de usted, a nuestro alcance?

EL DOCTOR.—¿Quién habla de salvación? Alberto no está perdido. Es simplemente un joven complicado, moderno, comido por preocupaciones y por interrogaciones; acaso el día que alguien lograra acabar con ellas sólo conseguiría hacer de él un fardo humano, un cuerpo vacío. Su amor maternal exagera, señora. Aprenda usted, aprendamos todos a vivir como somos, respetando a los demás como son. (Pausa breve.) Necesita usted descansar, señora. Un poco de sueño borrará esos pensamientos tristes que nacen, fíjese usted, del bien que su amor le desea a Alberto, pero que, si él los oyera, le harían mal.

LA MADRE.—Es verdad, doctor. Tiene usted razón.

EL DOCTOR.—*(Sonriendo.)* Al menos aparento tenerla, que es lo más que se puede exigir de un médico.

LA MADRE.—¿Volverá usted mañana?

EL DOCTOR.—Después de comer. *(A Horacio.)* ¿Viene usted conmigo?

EL JOVEN.—Sí doctor, voy a acompañarlo un momento.

EL DOCTOR.—*(Poniéndose de pie.)* Procurará usted descansar ¿no es verdad, señora?

LA MADRE.—Sí doctor.

EL DOCTOR.—Hasta mañana.

EL JOVEN.—*(A la señora, sin darle la mano.)* Hasta luego. (*Salen*).

(La madre de Alberto los acompaña hasta la puerta del vestíbulo. Queda sola e incierta un instante. Luego corre las cortinas de la puerta del vestíbulo y después la de la puerta del centro. Duda si entrar a ver a Alberto. Pero se decide a salir por la puerta que da a la sala. La escena queda un momento vacía. Luego, por la puerta del vestíbulo entran la criada y el amante de la señora, que es un hombre de unos cincuenta años, fuerte, un poco grueso.)

ESCENA III

La criada. El amante.

LA CRIADA.—Por aquí, si tiene la bondad. *(Le pide su sombrero.)*

EL AMANTE.—No se moleste. Estaré sólo un momento. Dígale a la señora que estoy de prisa. *(Toma asiento.)*

LA CRIADA.—Pero... *(Hace un ademán que indica su contrariedad. El amante la mira impasible. La criada sale por la puerta de la derecha. Después de una breve pausa, entra la señora por la misma puerta. Se halla nerviosa, disgustada de encontrar al amante en la antesala.)*

ESCENA IV

La madre de Alberto. El amante.

LA MADRE.—¡Cómo te has hecho esperar!

EL AMANTE.—Tú sabes... mis ocupaciones...

LA MADRE.—Comprenderás que si te he pedido que vengas, es por algo.

EL AMANTE.—Lo comprendo, sí. Pero si pudieras decirme rápidamente lo que te sucede. Estoy de prisa. Tengo una cita a esta misma hora y...

LA MADRE.—Si te llamo del modo como te he llamado, si te espero con la impaciencia con que te he esperado, es por algo que no sucede todos los días.

EL AMANTE.—Dilo, pues.

LA MADRE.—Se trata de Alberto.

EL AMANTE.—Ya lo sé, la criada me dijo que estaba enfermo, en cama.

LA MADRE.—Horacio lo encontró anoche sin conocimiento, en la Agencia. Lo trajo aquí en seguida. Y pasó el resto de la noche y la madrugada delirando sin parar y debatiéndose en una angustia que daba miedo... Todavía me estremezco al recordarlo...

EL AMANTE.—Comprendo que es lamentable por él y por ti, pero ¿me has llamado por eso? ¿No comprendes que mi presencia aquí me compromete... te compromete? No puedo remediar con mi presencia los males de tu hijo.

LA MADRE.—No es eso, no. Es que no puedo, no me atrevo a decírtelo, así, de pronto.

EL AMANTE.—(*Consultando su reloj.*) Por el contrario, dilo en seguida. Me quedan sólo unos minutos.

LA MADRE.—¿Qué tienes? Hay algo frío y duro en tus ojos esta tarde. No es la primera vez que los veo así, secos y helados delante de los míos, pero ahora no quisiera...

EL AMANTE.—Eres tú quien está desconocida. ¡Cuidado! No somos ya dos jóvenes. La pasión no es ya nuestro clima. Serénate y dime claramente, sin rodeos, lo que quieres que yo sepa. De lo contrario...

LA MADRE.—De lo contrario, ¿qué?

EL AMANTE.—(suavemente, firmemente.) De lo contrario volveré en un momento en que tú tengas menos tiempo para decirme lo que quieres o yo más tiempo para oírte.

LA MADRE.—Tienes razón... No me has preguntado la causa del desmayo de Alberto... Yo misma no la sé a ciencia cierta, pero en su delirio, como una idea fija, como una obsesión, hablaba de que... (*se interrumpe.*)

EL AMANTE.—Acaba, mujer.

LA MADRE.—De que ha vuelto... (*no se atreve a decirlo. Mira a los ojos al amante que comprende y que después de un brevísimo silencio pregunta.*)

EL AMANTE.—¿Quién? (*va a decir el nombre del padre de Alberto. La madre lo impide con un ademán.*)

LA MADRE.—No lo nombres.

EL AMANTE.—¿Tu esposo?

LA MADRE.—Sí.

(*Involuntariamente el amante ha sacado su pañuelo y lo ha llevado a las sienes. Pausa. Luego.*)

LA MADRE.—Ahora comprenderás por qué te he llamado aquí, en mi casa...

EL AMANTE.—(*Rehaciéndose*) Pero ¿hay alguna seriedad? ¿un dato preciso cualquiera? ¿Alberto ha recibido un aviso, una carta, una visita?

LA MADRE.—Yo sólo sé que Alberto dice haberlo visto ayer noche en la Agencia.

EL AMANTE.—¿Será posible? ¿No se tratará solamente de una alucinación de enfermo? Alberto, tú lo sabes, es un muchacho extraño; a veces pienso que la cabeza de Alberto...

LA MADRE.—El médico mismo acaba de decirme que, a pesar de la crisis de ayer, la razón de Alberto es más firme que la de cualquiera de nosotros. Y en efecto, quiere levantarse y salir al despacho, pero no por un capricho de enfermo sino porque se siente bien. (*Acercándosele; en voz baja.*) Y por eso quería que no habláramos aquí... Puede oírnos ... Puede venir en cualquier momento...

EL AMANTE.—(*Mientras elabora en el pensamiento una solución.*) Habrás pensado algo acerca de nuestra situación...

LA MADRE.—Nada he pensado. Te llamé para que pensáramos juntos.

EL AMANTE.—Realidad o fantasía, lo mejor será que pongamos una tregua a nuestras entrevistas, mientras sabemos toda la verdad. Ni una visita, ni un recado, nada que pueda comprometernos.

LA MADRE.—¿Pero será posible que haya vuelto?

EL AMANTE.—¿Por qué no había de serlo? Se fué de modo tan inesperado... del mismo modo puede presentarse.

LA MADRE.—¿Y si es así?

EL AMANTE.—Tarde o temprano se presentará en esta casa que, al fin y al cabo, es la suya, a buscar a su hijo y a su esposa, que...

LA MADRE.—(*Continuando la frase.*) Al fin y al cabo es también suya, ¿no es así?

EL AMANTE.—No era ésa la forma en que iba a decírtelo.

LA MADRE.—Pero la idea te parece justa, ¿no es eso?

EL AMANTE.—Puesto que me pides una opinión te diré que la idea me parece justa y que, además, lo es. (*Se pone en pie.*)

LA MADRE.—¿Te vas?

EL AMANTE.—Me voy. Hace un momento hablabas del peligro de esta entrevista aquí, en tu propia casa, y ahora...

(*En este momento, Horacio descorre la cortina de la puerta del vestíbulo. Se da cuenta de la escena, retrocede y cierra la cortina sin ser visto.*)

LA MADRE.—(*Comprendiendo la actitud del amante.*) Ahora es tu cobardía la que te impulsa a salir cuanto antes y de cualquier modo de una situación que te inquieta. Ahora es el miedo a perder tu tranquilidad...

EL AMANTE.—(*Interrumpiéndola.*) Hace diez años te habría dejado que hablaras y te habría escuchado hasta el final, pero ahora... mírame con tus ojos de hoy, como yo te miro, y no con los ojos de hace diez años. Entonces buscábamos el peligro, jugábamos en cada entrevista el todo por el todo. Pero ahora ya no es tiempo... (*serenándose.*) Y, además a lo mejor tu marido no ha vuelto, no volverá jamás.

LA MADRE.—Para mí es como si hubiera vuelto. Acabo de verte como eres, como temí siempre que fueras, como no quise nunca que fueras; te acabo de ver flaquear como si él estuviera enfrente.

EL AMANTE.—(*Cortando la conversación.*) Ahora eres tú quien delira. Me voy. (*Cobardemente.*) Te hablaré por teléfono dentro de un momento para saber si estás más tranquila.

LA MADRE.—Puedes irte. Ahora me quedo sola, enteramente sola, pero siquiera sé que no cuento con nadie fuera de mí.

(*El amante sale encogiéndose de hombros. Ella solloza en una crisis de nervios, echada en un sillón, sin alzar la cabeza. Por la puerta del centro, alzando la cortina, aparece Alberto. Sin moverse, desde el umbral. Está vestido de negro y en vez de saco trae una bata de seda, negra también.*)

ESCENA V

Alberto. La madre. El joven.

ALBERTO.—(*En voz baja, silbante, llena de odio.*) ¿Con quién hablaba? Dígame.

LA MADRE.—(*Reconociendo la voz de Alberto, se sobresalta primero; herida luego en su amor propio, se rebela.*) ¿Eres tú? Debí haberlo supuesto.

ALBERTO.—¿Qué cosa?

LA MADRE.—Que espiabas, que espiabas como siempre.

ALBERTO.—También yo debí haber supuesto que si me acercaba a donde oía voces, a lo mejor eran voces que un hijo no debe oír jamás.

LA MADRE.—(*Con odio.*) Nada hay más miserable que un espía.

ALBERTO.—Tiene usted razón, pero no soy un miserable porque espío sino que espío porque soy un miserable. Piense en lo que he necesitado llegar a ser para convertirme en un espía, en mi propia casa y de mi propia madre.

(*Al principio de este parlamento de Alberto, por la puerta del vestíbulo entra Horacio, sin hacer ruido.*)

ALBERTO.—Pero no divaguemos ¿Con quién hablaba? Quiero saber. ¿Con quién?

EL JOVEN.—(*Que se ha acercado a ellos sin ser notado, suavemente.*) Eres injusto, Alberto. Tu madre hablaba conmigo y precisamente hablaba de ti. (*La madre mira a Horacio; no sabe si agradecerle con la mirada su intervención, pero tampoco tiene fuerzas para rechazarla.*)

ALBERTO. (*Pasado el asombro de ver presente a Horacio.*) ¿De mí? ¿Hablaban de mí?

EL JOVEN.—Sí, de ti, y también de mí y de todos. Me decía —pero todo esto debes haberlo oído— que se halla completamente sola, que no cuenta con nadie fuera de sí.

ALBERTO.—(*A la madre*) ¿Eso decía usted?

LA MADRE.—Sí.

ALBERTO.—¿Eso decía usted a Horacio? (*La madre no responde.*)

EL JOVEN.—(*En seguida.*) Y por qué no había de confiarme eso y más. ¿No soy tu amigo, Alberto, tu único amigo?

ALBERTO.—Y además eres el único amigo

de mi madre. (*Después de una pausa en la que rechaza la idea de seguir inquiriendo, mientras toma asiento.*) Tienes razón, y mi madre también la tiene, a su modo. Comprendo que por semanas enteras la abandono a una vida monótina, incolora, para seguir la mía con temor de romper la soledad que me envuelve. Comprendo que soy egoísta, frío y duro, a veces, como un hombre de vidrio; pero, también como un hombre de vidrio, si una respiración ajena me empaña, una sospecha, una duda, me hacen trizas. Imagina el tiempo que necesito luego para rehacerme en una cristalización lenta, dolorosa, en una cicatrización sin sangre, ¿cómo decírtelo?, en una cicatrización de linfático.

(*Todos guardan silencio, siguiendo cada uno el hilo de su pensamiento. De pronto se oye claramente el timbre del teléfono en la biblioteca. Los tres lo oyen sobresaltados por el mismo pensamiento: "es el amante quien habla". La madre no se atreve a levantarse. Horacio teme que Alberto tome al audífono. El timbre se oye otra vez.*)

EL JOVEN.—(*Dirigiéndose a la biblioteca.*) Iré yo.

ALBERTO.—No Horacio, no vayas. (*Se levanta para ir él, pero luego.*) Vaya usted, madre... Tal vez sea el doctor o bien Aurelia que pregunta si puede venir.

(*La madre, aliviada, obedece. Sale por la puerta de la biblioteca. Los jóvenes quedan frente a frente por un momento.*)

ESCENA VI

Alberto. El joven.

ALBERTO.—(*Pone la mano en el hombro del joven e, irónicamente.*) Y ahora, gracias, Horacio.

EL JOVEN.—¿Gracias? ¿Por qué?

ALBERTO.—Gracias por ella. (*Alude a la madre.*)

EL JOVEN.—No comprendo, Alberto.

ALBERTO.—Te basta con que ella comprenda. Pero como ella no puede darte las gracias, te las doy yo en su nombre. (*Acusándolo.*) También tú espiabas, casualmente, si quieres, pero espiabas.

EL JOVEN.—¿Qué dices?

ALBERTO.—(*Interrumpiéndolo.*) He dicho, casualmente. (*Luego en el tono opuesto, tomando asiento.*) Yo espío siempre, por costumbre y casi maquinalmente, detrás de cortinas de verdad o de mentira, porque desde pequeño he tenido que ir descorriendo con mis propias manos las cortinas que se interponen siempre entre la realidad y yo, entre la verdad y yo; pero sucede, Horacio, que, las más de las veces, al descorrer una cortina encuentro que delante de mí se presenta otra y otra, y que la duda sigue y que la verdad parece huír delante de mis pasos que se fatigan. Pero no, no es la verdad lo que busco, porque la verdad la tengo ya o creo tenerla al menos aquí dentro, como un vacío sin fin, en el pecho; no es la verdad sino la busca de la verdad y la mezquina comprobación de esa verdad fuera de mí, en una palabra, en un gesto, en una situación que mis sentidos puedan tocar, como si mi razón no fuera más fuerte que mis sentidos que, a veces, se nublan o tiemblan, o no responden a mi voluntad.

EL JOVEN.—Vives como en un sueño, Alberto. Como en un mal sueño.

ALBERTO.—Es posible, porque a veces quiero despertar para acabar de una vez por todas con el dolor que me produce eso que llamas un mal sueño... Pero me faltan fuerzas... Ahora mismo, cuando sonó el teléfono, hice un impulso, logré levantarme para acudir y saber que quien llamaba era el mismo en quien ella, tú y yo pensábamos al mismo tiempo. Su voz me habría dado la clave de mi duda, su voz me habría despertado, pero ya viste que no tuve fuerzas o no tuve valor y le he dicho a ella que fuese y, además, para alimentar mi duda, le he dicho que podría ser el doctor o Aurelia. Pero ya ves que no ha sido Aurelia, ni el doctor, sino el mismo a quien, detrás de esa cortina, oí decir cobardemente, con esa voz irreal que oímos durante el sueño: "te hablaré más tarde". Ya ves que ella no ha vuelto, porque no tiene cara con qué volver en este momento. Pero imagino que, mientras se pone otra cara, nos escucha...

EL JOVEN.—No es posible, no.

ALBERTO.—¿Por qué no? Tú mismo acabas de darme la razón. ¿No has escuchado detrás de esa cortina? Ninguna culpa tienes. Porque las cosas que nos rodean, precisamente porque nos rodean, acaban por perder el objeto inocente para el que fueron creadas y nos ofrecen, en cambio, una vida servil de esclavos, de cómplices. Un espejo acaba por ser útil sola-

mente para que veas, sin volver la cabeza, lo que pasa a tu espalda. La suavidad de una alfombra hace posible que entres o salgas o te acerques sin ser oído... Una cortina logra que estés en un lugar sin estar visible, envuelto en una pared delgada, blanda y buena conductora de la voz.

EL JOVEN. (*Después de un silencio.*) ¿Sabes, Alberto? No te imaginas cómo a tu lado dejo de ser yo mismo; siento que se apaga ese deseo de vivir alegremente que todos reconocen como lo más mío... y me siento arrastrado por tus palabras, cediendo a la invitación de tu pensamiento, abandonándome a una corriente cuyo rumbo desconozco.

ALBERTO.—(*Poniendo su mano sobre la de Horacio.*) Y entonces sufres, ¿No es verdad?

EL JOVEN.—Mentiría si te dijera que sufro. Por el contrario, una vez que he cedido, una vez que estoy a la deriva de esa corriente, siento algo así como un placer nuevo, como un calosfrío.

ALBERTO.—(*Amargamente y retirando su mano de la de Horacio.*) Tienes razón, contagio como un leproso con mi roce, y más aún, con mi sola presencia.

EL JOVEN.—No es eso. Te juro que no es eso. No me explico tal vez.

ALBERTO.—Te explicas perfectamente. Yo te enfermo. Tú, por el contrario, me alivias, tal vez porque a tu lado se escapan en voz alta las ideas, las larvas de ideas que en la soledad me envenenan. Pero ahora mismo comprendo que no tengo derecho...

EL JOVEN.—¿A qué?

ALBERTO.—A envenenarte, a envenenar a todos. (*se pone en pie.*) Pero esta noche... (*acercándosele.*) Esta noche me iré.

EL JOVEN.—¿Te irás?

ALBERTO.—Sí.

EL JOVEN.—Pero ¿cómo? ¿adónde?

ALBERTO.—No sé, no importa.

EL JOVEN.—Pero...

ALBERTO.—Me voy por irme, eso es todo.

EL JOVEN.—¿Volverás?.

ALBERTO.—No lo sé. Tal vez sí. Es tan difícil no regresar. Pero no quisiera.

EL JOVEN.—No será hoy cuando te vayas, Alberto. Piénsalo.

ALBERTO.—Lo he pensado tanto antes de hoy, que lo que ahora necesito es no pensarlo más.

EL JOVEN.—Pero ¿y tu casa, y la Agencia?

ALBERTO.—¿Mi casa?... Te encargarás de la Agencia. Estoy seguro de que en tus manos, Horacio, tendrá, como tú dices, más vida. Yo sé que, más que el gerente, merezco ser uno de los clientes de la Agencia. Tú eres diverso, y cuando yo esté lejos, cuando no te pueda robar, como ahora, minutos de vida, ¡imagina lo que harás de ella!

EL JOVEN.—(*Rogando sin querer.*) No te irás, Alberto.

ALBERTO.—Estoy decidido.

EL JOVEN.—¿Y Aurelia? ¿Te olvidas de Aurelia?

ALBERTO.—(*Llevándose las manos a la cabeza, dolorosamente.*) Es verdad, Horacio, la había olvidado.

EL JOVEN.—Lo ves, Alberto, no te irás.

ALBERTO.—(*Decidido, afirmándose.*) Me iré esta misma noche, así, sin avisar a nadie, sin equipaje, con lo que llevo puesto. Primero te escribiré para dar señales de vida, para pedirte algún dinero. Después...

EL JOVEN.—¿Después?

ALBERTO.—Espero no necesitar más dinero. Me echaré a buscarlo; lo encontraré y viviré.

EL JOVEN.—¿Cómo?

ALBERTO.—Qué importa cómo. Viviré. Eso es todo.

(*Se hace una pausa. Por la puerta del vestíbulo entreabre la cortina Aurelia; se detiene un momento.*

ESCENA VII

Alberto. El joven. Aurelia.

AURELIA.—¡Oh, qué silencio! (*Nadie contesta. Luego, acercándose.*) ¿Cómo sigues, Alberto? (*Alberto toma su mano entre las suyas y no contesta.*) Buenas tardes, Horacio. No esperaba encontrarlo aquí a estas horas, pero al entrar en el vestíbulo me salió al encuentro el gato y al acariciarlo saltó sobre la mesa y cayó, precisamente, como si lo hubiera hecho exprofeso, sobre un abrigo y un sombrero que reconocí en seguida como suyos... (*Los jóvenes cambian una mirada. Aurelia continúa.*) Pero dime, Alberto, ¿te sientes mejor?

ALBERTO.—Estoy perfectamente. No ha sido nada.

AURELIA.—¿Es una evasiva?

ALBERTO.—¿Por qué había de serlo?

AURELIA.—Dígame usted, Horacio.

EL JOVEN.—Alberto dice la verdad. Está perfectamente, si tenemos en cuenta lo enfermo que estuvo anoche.

AURELIA.—Mi padre no quiso que viniera por la mañana, y tal vez no me habría dejado venir esta tarde si alguien no lo hubiera tranquilizado diciéndole que Alberto estaba mejor.

EL JOVEN.—Le he estado informando a la Agencia.

AURELIA.—¿Era usted? Debí haberlo supuesto.

EL JOVEN.—Sí, yo.

(*Aurelia se sienta en el brazo del sillón que ocupa Alberto, pone su mano en el hombro de Alberto. Horacio inicia la despedida.*)

AURELIA.—(*Al joven.*) No se irá usted ahora que he llegado, Horacio.

EL JOVEN.—Debo irme.

AURELIA.—Ahora soy yo quien le pide que se quede.

EL JOVEN.—Lo siento, pero debo ir al despacho. He estado aquí casi todo el día y tengo que ir a dar tiempo a que su padre de usted salga a tomar algo, porque esta noche estaremos de guardia.

AURELIA.—(*Sonriendo irónicamente.*) ¿Somos incompatibles, Horacio? ¿Por qué siempre ha de cederme usted el puesto cerca de Alberto? Ya vió usted anoche... si Alberto no lo impide.

EL JOVEN.—Pero ahora no lo impedirá.

AURELIA.—(A Alberto.) ¿Es verdad?

ALBERTO.—Horacio tiene que ir a la Agencia.

EL JOVEN.—Además...

AURELIA.—¿Además, qué? ¿Se puede saber?

(*Alberto hace una señal de silencio a Horacio, que comprende y no responde, sino que le da la mano a Aurelia.*)

EL JOVEN.—Adiós Aurelia. Adiós Alberto. (*Alberto se ha puesto en pie, le tiende las manos a Horacio y no puede resistir el deseo de abrazarlo, y lo abraza.*)

ALBERTO.—Adiós, Horacio.

(*El abrazo de los jóvenes se prolonga. Aurelia no comprende, Horacio, al fin, sale.*)

ESCENA VIII

Alberto. Aurelia.

AURELIA.—(*Que busca una explicación de su asombro.*) ¿Qué sucede, Alberto? ¿Por qué te abraza? ¿Por qué lo abrazas de ese modo? Entre ustedes hay algo que me ocultas. Dímelo. Quiero saberlo. Has abrazado a Horacio como se abraza a quien va a partir para un largo viaje, a quien no se volverá a ver por mucho tiempo, o bien... no sé...

ALBERTO.—No. No es Horacio el que parte. Lo verás mañana y todos los días.

AURELIA.—¿Qué quieres decir?

ALBERTO.—Ven acá, siéntate a mi lado y no dejes que tu fantasía te imponga sospechas y enigmas crueles. Esta noche me encuentro tan lúcido, veo con tal claridad los pensamientos de los seres que me rodean que... siento frío.

(*Alberto ha atraído a Aurelia a su lado. Se tocan las manos.*)

AURELIA.—Es verdad; estás helado.

ALBERTO.—Ayer estaba febril y te asustaste. Hoy no lo estoy y también te asustas. Para mí no hay purgatorio, Aurelia; cielo o infierno, frío o fuego. Y esta noche, Aurelia, es el frío el que me quema. Ni llamas ni vapores que me cieguen. Todo está delante de mis ojos, desnudo, claro, traslúcido.

AURELIA.—(*Con una voz sin volumen, sin color ni calor.*) Alberto.

ALBERTO.—Nunca he sabido claramente lo que deseo, a lo que aspiro, adónde se dirigen mis pasos, ni para qué salen las palabras de mi boca. Pero esta noche, esta noche, por primera vez en mi vida, creo saber lo que quiero, sé lo que quiero.

AURELIA.—¿Qué tienes Alberto? Me das miedo ahora.

ALBERTO.—Ten valor, Aurelia, y dame valor.

AURELIA.—No te comprendo, Alberto.

ALBERTO.—Esta noche me iré de aquí.

AURELIA.—(*Asombrada.*) ¿Cómo?

ALBERTO.—No me preguntes cómo, ni adónde, ni por qué. Me iré de aquí, simplemente.

AURELIA.—Pero...

ALBERTO.—¿No me has dicho tú misma muchas veces que yo podía cambiar, que yo podía ser diferente de como soy?

AURELIA.—Es verdad; te lo he dicho.

ALBERTO.—(*Vuelve a tomarle las manos.*) Pues ayúdame a salir de este ambiente, de estas paredes que me ahogan como el abrazo de un enemigo. También tú, Aurelia, precisamente porque respiras el mismo aire que yo respiro, porque vives rodeada por los mismos seres, también tú formas parte de este clima malsano que me envenena.

AURELIA.—Luego también soy tu enemigo?

ALBERTO.—(*Apartando las manos.*) Tú precisamente, no. Pero tú no eres solamente Aurelia, mi amiga, mi novia; tú eres también, mi casa, o la casa de tu padre, o la Agencia; tú eres también, en cierto modo, mi infancia, mi pasado, y por desgracia formas parte de mis costumbres... y hasta tu amor, Aurelia, ahora lo siento...

AURELIA.—(*Interrumpiéndolo, retirándose violentamente.*) ¿Qué vas a decir, Alberto?

ALBERTO.—No pienses. No voy a decir lo que piensas.

AURELIA.—Eres tú quien no debe pensarlo.

ALBERTO.—(*Obligándose a confesar su pensamiento*). Hasta tu amor, Aurelia, se ha convertido en un hábito que, a veces, sin quererlo, me da más tortura que alegría, me esclaviza en vez de darme libertad.

AURELIA.—Eres cruel, Alberto. Comprendo que quieras huír de tus enemigos, huír de ti mismo, pero si además de cruel fueras razonable, si quisieras abrir los ojos un momento siquiera, te darías cuenta de que por encima de todo lo que conspira en tu contra, hay algo, hay alguien que te ha tendido siempre la mano para salvarte. Oyelo bien, Alberto, ese alguien he sido yo, y ese algo es mi amor.

ALBERTO.—(*Acariciándole los cabellos.*) Tal vez tengas razón y yo sea cruel e injusto contigo. (*Luego, afirmándose bruscamente.*) Pero esta crueldad y esa injusticia me salvarán, a toda costa.

AURELIA.—Pero, ¿y mi amor, Alberto, nuestro amor?

ALBERTO.—¿Sabes tú en realidad si me quieres?... ¿No te equivocas acerca de tu amor hacia mí? ¿No me equivoco yo mismo? ...¿no es tu inclinación hacia mí el fruto de un sentimiento que lo mismo que de amor puede ser de amistad? Yo te confieso que a veces creo que te quiero con un sentimiento amoroso que, inconscientemente, tiende a la posesión de tu cuerpo en una unión creadora...pero también a veces pienso que te quiero con una pasión desinteresada del espíritu, como se quiere a un amigo, a Horacio por ejemplo.

AURELIA.—(*Resentida, con voz grave.*) Si es así...

ALBERTO.—¿Tengo yo la culpa de esa confusión de mis sentimientos? Sería culpable si me uniera a ti sin saber de qué modo te quiero. Imagina por un momento el fracaso, nuestro fracaso irreparable.

AURELIA.—(*Como para sí*). Y no obstante...

ALBERTO.—No obstante, ¿qué?

AURELIA.—Estoy segura de que me amas.

ALBERTO.—Pero entonces, Aurelia, ¿por qué lo dudo?

AURELIA.—Porque todo aquí te invita a destruir tu vida, a negar tus afirmaciones, a contener tus verdaderos impulsos. Tú mismo lo has dicho hace un momento cuando hablabas de los enemigos que te rodean y del enemigo que llevas dentro.

ALBERTO.—Por eso quiero huír, huír de todo, de todos.

AURELIA.—(*Con firmeza al principio y cada vez más lentamente hasta quedarse casi sin voz.*) ¿Pero podrás huír de ti mismo? (Pausa. ¿Podrás huír de ti mismo sin mí? Piensa en las veces que he procurado, oponiéndome a todo lo que cultiva tu soledad, hacerte salir de tu propio laberinto; y piensa en que, a pesar de haber fracasado tantas veces, no he desmayado. (*Breve pausa*). Pero yo también siento que esta noche es la última en que tendré confianza en mí, en ti, en nuestro amor.

(*La sombra ha ido invadiendo la antesala al grado que, dentro de un instante Alberto y Aurelia estarán rodeados por una sola cortina de sombra.*)

ALBERTO.—(*Animándose, asiéndose a una esperanza.*) Por favor, Aurelia, no dudes, no dudes tú también. La certidumbre de tu pensamiento es lo único que aún sobrevive; piensa que no eres tú la que dudas. Mi duda contagia, corroe los pensamientos de los demás, pero no los tuyos. Sería horrible que esto sucediera. (*Con firmeza.*) Pero es imposible; no debe ser. Yo sabía que necesitaba, que debía partir, pero no sabía que además...

AURELIA.—Que además...

ALBERTO.—Si quisieras...

AURELIA.—Dilo.

ALBERTO.—Ya sabes lo que quiero decir.

AURELIA.—Ya lo sé, pero dilo tú. Es necesario que lo digas, tanto por mí como por ti. Quiero oírlo de tu boca y con tus palabras.

ALBERTO.—Si tú quisieras partiríamos juntos, ensayaríamos una existencia nueva, probaríamos la fuerza de nuestro amor a costa de todos los riesgos, desafiando el fracaso mismo.

AURELIA.—No hay riesgo alguno, Alberto. Lo sé, lo siento.

ALBERTO.—(*Con firmeza.*) Es verdad, Aurelia. También yo lo sé ahora.

(*La abraza estrechamente. Luego la mira fijamente. Va a besarla en la boca. Duda. La besa en los cabellos. Luego, desprendiéndose, vuelve a su idea fija: partir.*)

Ahora, Aurelia, irás a tu casa. Saldremos esta misma noche... Pasaré por ti dentro de media hora, dentro de un cuarto de hora; tal vez en seguida: el tiempo de arreglarme y de poner en orden unas cosas. Llevaremos sólo lo indispensable, lo que se puede llevar en la mano.

AURELIA.—Está bien, Alberto. No tardes.

ALBERTO.—(*Acompaña a la joven a la puerta del vestíbulo.*) Hasta luego Aurelia, hasta luego.

AURELIA.—(*Con una voz en la que se ha vuelto a filtrar la duda y que contrasta con la actitud febril de Alberto.*) Hasta luego, Alberto. Te esperaré.

(*Alberto entra rápidamente en su cuarto. La antesala queda unos instantes vacía. Por la puerta de la biblioteca, abre la cortina la madre de Alberto y permanece así inmóvil hasta el momento en que Alberto, con el abrigo puesto y el sombrero en la mano, aparece.*) *Alberto mira por última vez la antesala instantáneamente. Va a salir, cuando.*)

ESCENA IX

La madre. Alberto.

LA MADRE.—(*Con voz grave.*) ¿Te vas?

ALBERTO.—(*Queda inmóvil al reconocer la voz. Sin volver la cara, como no lo hará en toda la escena.*) ¿Lo sabe?

LA MADRE.—Lo veo.

ALBERTO.—Entonces, escuchaba usted.

LA MADRE.—Una madre no necesita escuchar detrás de una cortina para saber.

ALBERTO.—Qué ha sabido usted de mí nunca. ¡Qué sabe usted de mí!

LA MADRE.—Sabía que dudabas, de mí, de tu madre.

ALBERTO.—Y ahora?

LA MADRE.—Que ya no dudas.

ALBERTO.—Ahora confiesa usted, ¿verdad? ¡Le tengo a usted piedad!

LA MADRE.—Si me tienes piedad, no te vayas.

ALBERTO.—Es por piedad por lo que me voy.

LA MADRE.—¿Por piedad?

ALBERTO.—Sí, por piedad de usted y de mí.

LA MADRE.—Comprendo que tengas piedad de mí, ¿pero, de ti?

ALBERTO.—De mí, porque hasta ahora no he vivido más que mi muerte, pero desde hoy..

LA MADRE.—Desde hoy...

ALBERTO.—Voy a vivir.

LA MADRE.—Está bien.

(*Alberto va a salir. La madre lo detiene con la voz angustiada.*)

Pero dime, dime la verdad, ¿de veras ha vuelto?

ALBERTO.—¿Quién?

LA MADRE.—El, tu padre.

ALBERTO.—(*Suavemente.*) No tema usted, no ha vuelto, no volverá jamás. Son mis sueños los que lo hacen vivir, para mí. Pero ahora, lo que de él quedaba aquí, se va conmigo.

LA MADRE.—Piensa que él se fué un día, como tú ahora, sólo que sin razón alguna.

ALBERTO.—También yo salgo sin razón alguna, acaso en busca de una razón.

LA MADRE.—Nunca supe lo que tu padre buscaba, lo que lo atraía fuera de aquí.

ALBERTO.—Yo sé que voy en busca de mi vida, de mi libertad. Y ahora comprendo, madre, que, al mismo tiempo, le doy a usted su vida, su libertad (*en voz baja que la madre no oye.*) Adiós. (*Sale.*)

LA MADRE.—¡No quiero esa libertad! Quédate, Alberto... Quédate a mi lado. ¿Me oyes? Aunque tenga derecho a ser libre no quiero, no quiero. ¡Respóndeme! (*Sospecha que Alberto se ha ido. Enciende la luz y al ver que ya no está en la antesala, sale precipitadamente por la puerta del vestíbulo*).

TELON

DOS TEXTOS MISTICOS

○ DEL MAESTRO ECKHARDT ○

EL NACIMIENTO ETERNO

CELEBRAMOS aquí, en esta vida efímera, el eterno nacimiento que Dios Padre ha realizado, y realiza siempre sin interrupción, en la eternidad; y este nacimiento se produjo también en el tiempo, en la naturaleza humana. Este nacimiento se produce siempre, dice San Agustín. Mas, si no es en mí, ¿qué me importa? Que en mí se produzca es cuanto deseo. Queremos, pues, hablar de ese nacimiento, de la forma en que se efectúa en nosotros o, mejor dicho, en las nobles almas: ¿En qué lugar de esa alma perfecta pronuncia el Señor su eterna palabra? Todo cuanto aquí digo no se refiere, en verdad, sino al hombre perfecto, al que ha caminado y aún camina por los senderos de Dios, y no al sér natural y sin experiencia, pues para éste, el nacimiento de que hablamos es algo completamente desconocido y lejano.

Un sabio varón decía: "Cuando en hondo silencio todo reposaba, hacia mí descendió de las alturas, del regio trono, una escondida palabra". Y de esta palabra quiero ocuparme en este sermón.

Tres aspectos debemos considerar.

Primero: ¿En qué parte del alma pronuncia Dios su palabra; dónde ocurre este nacimiento y esta obra? No puede ser sino en lo más cándido, en lo más noble y sutil del alma. Ciertamente que si Dios, con toda su omnipotencia, hubiese encontrado algún lugar más noble con que poder, como dón natural regalar el alma que esta alma saldría a recibir, el Padre debería haber esperado, para realizar este nacimiento, a que dicha suprema cualidad estuviese ya allí. Es necesario, pues, que el alma en la que ha de producirse el nacimiento, permanezca perfectamente limpia; que su vida sea la más noble; que aparezca absolutamente unida y recogida en su interioridad; que los sentidos no la extravíen fuera de sí entre la multitud de las criaturas, sino que embebecida sea en lo más puro que posee, pues ésta es su morada y otra más humilde le repugnaría.

La *segunda* parte de este sermón, se ocupa del modo en que el hombre debe relacionarse con el obrar de Dios—o bien con esa inspiración, con ese nacimiento, si es más útil que colabore en este obrar para obtener, por medio de la lucha y su propio mérito, que el nacimiento tenga lugar y se realice en él—, por ejemplo, creando en su alma una imagen de Dios formada con representaciones de El, y diciendo en sí, mientras continuamente la recrea: "¡Dios es todopoderoso, sabio, eterno. . . !" y otras cualidades parecidas que él imagina que Dios posee. ¿Es esto pues lo más útil y provechoso al nacimiento de Dios? ¿O es mejor tal vez, mantenerse completamente apartado de obras, palabras y pensamientos; apartado de las imágenes de nuestro entendimiento; con el espíritu vacío, desligado de toda representación, y permanecer como en espera, padeciendo a Dios, de tal modo que el hombre mismo resulte ocioso, mientras deja que El obre? ¿Por cuál de estos caminos llegaría mejor el hombre al fin anhelado?

La *tercera* parte de este sermón es el ascenso, ¡cuán magnífico!, que florece con este nacimiento.

Examinemos primero la expresión: "En medio del silencio me fué dicha una escondida palabra". ¿Dónde está el silencio, dónde el lugar en que resonó esta palabra?: En lo más cándido del alma, como ya dije, en su parte más noble, en su último fondo, en la *esencia* del alma.

Es lugar de hondo silencio nunca profanado por criatura ni manchado por imagen; ni acción ni conocimiento perturban ese rincón: allá el alma nada sabe de ninguna imagen, ni de sí misma, ni de criatura alguna.

El alma realiza sus manifestaciones por medio de las potencias: lo que conoce, lo conoce por la razón; lo que imagina, es imaginado por la memoria; si debe amar, ama con la voluntad; actúa, pues, con las potencias y no con el sér. Y cada uno de sus actos externos depende siempre de algún intermediario: no pone en juego la potencia del ver sino por medio de los ojos, y de otro modo no puede realizar,

ni siquiera concebir, algo parecido al acto de ver. Y lo mismo para *todos* los sentidos: el alma, cuando se manifiesta hacia fuera, utiliza siempre algún intermediario.

Mas en la *esencia* no existe obrar alguno. Porque las potencias, por medio de las cuales actúa el alma, proceden en verdad del fondo del alma, mas en ese fondo no hay sino inmenso silencio. Aquí existe tan sólo lugar de reposo para este nacimiento, para que Dios Padre pronuncie su palabra; ya que, según su naturaleza, este lugar no es apto para recibir nada que no sea la Esencia Divina sin intermediario. Aquí Dios penetra en el alma con todo su sér, no sólo con una parte: penetra hasta el fondo del alma; y nadie sino Dios penetra hasta ese fondo. La criatura no llega a él, ha de detenerse en lo externo, en las potencias: solamente es posible percibir una imagen, por medio de la cual el objeto es acogido interiormente y allí recibe hospitalidad.

Cuando las potencias del alma entran en contacto con la criatura, extraen de ella una imagen y la trasladan al alma: de este modo conocen a la criatura. La criatura no puede adentrarse más en el alma, y tampoco el alma puede tener más estrecha relación con la criatura, si previamente no acogió en sí, con toda plenitud, una imagen. No es sino por medio de la imagen evocada por las potencias del alma—una imagen es algo que el alma crea con las potencias—como ella se aproxima a las criaturas. Sea piedra, rosa u hombre lo que desea conocer, cada vez el alma busca la imagen, que ya antes había recibido. Y sólo de este modo puede unirse al objeto.

Mas cuando de este modo el hombre recibe en él una imagen, forzoso es que esa imagen llegue desde *fuera*, por los sentidos: por eso nada hay más desconocido para el alma que ella misma. "El alma—dijo un maestro—no puede por sí crear una imagen o desprenderse de ella"; y así nada posee con qué poder conocerse, pues la imagen nunca llega sino por los sentidos, y, por tanto, el alma no puede tener imagen propia. Conoce el alma cualquier otro objeto, pero no a sí ya que carece de intermediario.

Porque has de saber: En lo más íntimo, el alma aparece libre y desprendida de todo intermediario e imagen, y por esto Dios puede unirse directamente a ella sin imagen ni forma. Toda capacidad que puedas atribuir a un maestro, no podrías dejar de atribuirla también, y en forma ilimitada, a Dios. Cuanto más sabio y poderoso sea un maestro, de modo más inmediato y simple realiza su obra. El hombre necesita muchos intermediarios para cumplir las obras exteriores: antes que las produzca fuera de sí, según su deseo, son precisos múltiples tanteos. La luz, máxima creación del sol y la luna, es producida con toda rapidez: apenas los astros derraman su esplendor, el mundo se inunda de luz hasta los últimos rincones. Más alto todavía se yergue el ángel que, para realizar su obra, aún necesita menos medios e imágenes. El más alto de los serafines no encierra sino una sola imagen: todo lo que aquellos que se encuentran bajo él perciben como diverso, él lo entiende como unidad. Así, pues, absolutamente Dios no tiene necesidad de imagen, ni encierra ninguna en sí: obra en el alma sin medio alguno, sin imagen ni figura; actúa en lo profundo del alma, allí donde nunca llega imagen; y es El únicamente quien obra con su más íntimo ser. ¡Ninguna criatura puede hacer tal!

Y ¿cómo Dios Padre engendra al Hijo en el alma? ¿En imagen y figura como las criaturas? No así. Precisamente del modo que lo engendra en la eternidad y no de otro. Pero ¿cómo lo engendra en la eternidad? Veamos. Dios Padre posee un mirar hacia sí perfectamente lúcido, un conocimiento de sí completo e inmediato, que únicamente tiene lugar por sí mismo y no por medio de una imagen. Es el nacimiento del Hijo, el cual, en este nacimiento, recibe como herencia la plena unión con la naturaleza divina. Y es justamente de este modo, y no de otro, como Dios Padre engendra a su Hijo en el fondo y esencia del *alma*, y es así como se une a ella. Si allí hubiera aún alguna imagen, la plena unión no podría tener lugar: sólo sobre ella descansa la beatitud absoluta del alma.

Podrías decir: "¡Pero, sin embargo, en el alma, por su misma naturaleza, no hay sino imágenes!" Mas no, no es así. Si así fuese, nunca el alma llegaría a bienaventurada. Pero tampoco Dios puede crear una criatura en la cual sintieses perfecta beatitud, ya que entonces no sería El la beatitud suprema y el fin último: es propio de su naturaleza, y es su voluntad, ser principio y fin de todas las cosas. Una criatura no puede ser nunca la beatitud: imposible es para ella ser ya en la vida la perfección, pues perfección y virtud son fruto de una vida

cumplida. Debes, pues, permanecer y morar en *tu esencia*, en lo más hondo de tu alma, y es ahí donde has de recibir el toque de la pura y divina esencia, sin mediación de imagen alguna. Una imagen no mira a sí misma, ni se propone por sí: siempre conduce hacia el objeto del cual es imagen y siempre refleja éste. Y ya que no existe imagen sino de aquello que está fuera de nosotros y es recibido por los sentidos, es decir por las criaturas, y ya que además la imagen sólo refleja aquello de lo cual es imagen, resulta imposible que puedas llegar a ser bienaventurado con cualquiera de ellas.

El *segundo* punto es el siguiente: ¿qué debe hacer el hombre para obtener y merecer que se produzca en él y llegue a breve término este nacimiento? ¿Es mejor que el hombre, por su parte, haga algo para ello, por ejemplo, representarse a Dios y pensar en El? ¿O quedará sereno en estado de reposo y silencio, dejando que Dios actúe y hable en él mientras permanece en espera de este obrar? A este propósito, repetimos: el hablar y actuar de Dios no sucede sino a los buenos y perfectos, a aquellos que de tal modo han asimilado la esencia de toda virtud, que ésta emana ya de ellos; brota de toda su esencia, sin cooperación humana; sin cooperación de hombres en los que, ante todo, ha de morar la venerable vida y noble doctrina de nuestro Señor Jesucristo. Sólo ellos saben que lo mejor y más alto a que pueden llegar en esta vida, es el silencio, en espera de que Dios actúe y hable en ellos. Donde todas las potencias se hallan recogidas y apartadas de su actividad y objeto, es donde resuena la palabra. Por eso nuestro texto decía: "En medio del silencio me fué dicha una escondida palabra". Cuanto mayor sea la disposición en que te halles para absorber todas las potencias y olvidar todas cuantas cosas e imágenes desde siempre acogiste en ti, más olvidarás la criatura y más cerca estarás de esta palabra, y más dispuesto a recibirla. ¡Ah, si en un instante pudieses olvidar todo, ignorar hasta tu propia vida!, como sucedió a San Pablo, cuando dijo: "Si en mi cuerpo estuve, o fuera de mi cuerpo, no lo sé: Dios lo sabe". En él, el espíritu de tal modo recogió en sí todas las potencias del alma, que el cuerpo había desaparecido: ni memoria, ni razón, ni los sentidos, ni las potencias, que han de guiar y alimentar el cuerpo, eran ya activas; fuego y calor vital estaban suspendidos; y por ello el cuerpo no se debilitaba, aunque durante tres días no comiera ni bebiese. Lo mismo sucedió a Moisés cuando sobre el monte ayunó cuarenta días sin que por ello su cuerpo languideciese: el último día se hallaba en el mismo estado que el primero. El hombre debe así alejarse de los sentidos, volverlos hacia su interior y entrar en olvido de las cosas tanto como de sí. Y por ello un maestro hablaba al alma en estos términos: "Apártate de la inquietud del mundo externo"; y luego: "Huye y elude el tumulto de la actividad extrema tanto como los internos pensamientos, que no producen sino turbación".

Si Dios ha de pronunciar su palabra en el alma, ésta debe haber llegado antes al reposo y la paz; es entonces cuando resuena su palabra, y es El mismo quien se pronuncia en el alma ¡no una imagen suya, sino El! Dionisio dice: "Dios no tiene de sí imagen ni figura, pues El es esencialmente todo lo bueno y verdadero y esencia de todo". Dios realiza sus obras dentro y fuera de sí, en un instante. No imagines que cuando Dios creó cielo, tierra y demás cosas, hizo una hoy, otra mañana. Ciertamente que esto es lo que Moisés escribe y él había de saberlo: mas escribió para la multitud, que no hubiera podido de otro modo comprenderle ni entenderle. Dios hizo una sola cosa: dijo "quiero" y la creación fué. Dios obra sin intermediario ni imagen. Cuanto más libre te halles de imágenes, más dispuesto estarás a recibir su acción; cuanto más vuelto te halles hacia tu interior, y más olvidado, más cerca te encontrarás de El. Y así Dionisio exhortó a su discípulo Timoteo, diciéndole: "Hijo querido Timoteo, liberado el espíritu de inquietud debes, en la escondida y silenciosa noche oscura, elevarte sobre tu propio sér y sobre las potencias de tu alma, sobre el mundo y sobre toda esencia, para alcanzar un conocimiento del desconocido Dios supradivino". Necesario es, por tanto, un desprendimiento de todo: Dios rehusa operar entre imágenes, sean éstas cualesquiera.

Preguntarás ahora: "¿Qué es eso que, en el fondo del alma y en su esencia, sin imagen alguna opera Dios?" No podría saberlo, pues las potencias del alma nada pueden percibir sino en imágenes y, con ellas, captan y reconocen cualquier objeto en su propia imagen. No pueden estas potencias conocer un pájaro en la imagen de un hombre; y ya que las imágenes proceden siempre de fuera, la manifestación de lo divino permanece escondida; y así debe ser: la ignorancia mueve las potencias hacia lo maravilloso, lanzándolas en su persecución. Porque el alma percibe que hay *algo*, mas no sabe *qué*

es ni *por qué*. Apenas el hombre conoce la naturaleza de las cosas, ya se fatiga de ellas, y de nuevo dirige su mirada hacia algo nuevo: posee siempre anhelo de conocer, mas le falta constancia. Sólo este anhelo no cumplido mantiene el alma de ese modo suspensa, impeliéndola a la búsqueda.

Y por eso el sabio dijo: "En medio de la noche, cuando todo se hundía en profundo silencio, me fué dicha una escondida palabra". Llegó como el ladrón, furtivamente. Pero, ¿qué quiso decir con "una escondida palabra", cuando lo propio de la palabra es revelar lo escondido? Desvelóse y apareció luciente como si quisiese revelarme algo; transmitióme un mensaje divino: por eso la llamamos *Palabra*. Mas *qué* era, es lo que permaneció *escondido;* por eso fué dicho: "Para manifestarse, llegaba como susurro, en un silencio". Y justamente por ser escondida debemos, y es necesario, cercarla estrechamente. Apareció y, no obstante, escondida era: lo cual significa que siempre debemos anhelar y suspirar por El. San Pablo dijo: "Hemos de buscarlo hasta encontrar sus huellas, no cesar de perseguirlo hasta verle aprehendido". Cuando fué arrebatado hasta el tercer cielo, en el que Dios se manifestó y donde contempló cuanto existe; y luego cuando volvió a sí, nada había olvidado de aquello: tan profundamente había penetrado en él, en el fondo de su alma, que su razón no pudo alcanzarlo; por eso era para él escondido. Y hubo de salir en su busca, siguiendo sus huellas *en sí mismo*, no fuera de sí. Sucedió todo interiormente, no fuera: absolutamente en lo interior. San Pablo fué capaz de afirmar: "Muerte ni tormento alguno podrán apartarme de lo que encuentro en mí".

Y refiriéndose a esta idea, bellamente, un maestro pagano decía a otro: "Advierto algo que resplandece en mi corazón: claramente percibo *algo*, pero no puedo entender *qué* es; me parece, sin embargo, que si pudiese entenderlo, conocería la verdad completa". Y el otro le contestó: "Bien, ¡conténtate, pues, con esto! Si pudieses entender eso, tendrías la idea de toda bondad y alcanzarías así vida eterna". Y San Agustín escribió: "Advierto algo en mí que es como preludio a mi alma, algo que de antemano la ilumina: si este *no sé qué* se convirtiese en algo perfecto y constante, ello sería la vida eterna. Pero se oculta y sin embargo se desvela". Es decir: llega como ladrón queriendo asaltar el alma y robarle todo cuanto posee. Sobre esto, el profeta dijo: "Señor, arrebátales *su* espíritu, otórgales el *tuyo*". Y eso mismo quiere decir la Amada en el Cantar de los Cantares: " Mi alma se fundía y deshacía cuando el Amado me dijo sus palabras: cuando él llegaba tuve que irme". Y es eso también lo que quiso decir Cristo: "El que por mi amor se desprenda de bienes, luego los recibirá centuplicados; aquel que quiera poseerme, habrá de despojarse de su yo y de todo bien terrestre; y quien quiera servirme, me seguirá sin ocuparse ya de sus propios negocios". Quizá digáis: "Oh, querido señor, ¿queréis contrariar el curso natural del alma? La naturaleza del alma consiste en percibir por los sentidos y en imágenes: ¿queréis invertir este orden? Mas respondería yo: ¿qué sabéis de las capacidades que Dios ha concedido a la naturaleza humana? Aún no han sido descritas en detalle, y más bien podría decirse que permanecen escondidas: los que escribieron sobre capacidades del alma, no sobrepasaron el límite a que les llevó su razón natural; jamás llegaron al fondo. Por tanto, fueron muchas las cosas que para ellos permanecieron escondidas, y aún son desconocidas. Por eso el profeta dijo: "Quiero permanecer sentado, y callar, y escuchar lo que Dios habla en mí". Como escondida que es, esta palabra llega en la noche, en la oscuridad. "La luz resplandeció en las tinieblas; llegó envuelta en su propio esplendor, e hijos de Dios fueron hechos todos cuantos la recibieron: les fué dado el poder de transformarse en hijos de Dios". Consideremos ahora las exigencias y frutos que se desprenden de esta escondida palabra y esta oscuridad. El Hijo del Divino Padre no es el único que nació de esta oscuridad *que es su propia herencia*: También tú naciste en ella, hijo del mismo Divino Padre y no de otro; y también a ti El te da fuerza. ¡Cuán magnífico este ascenso! Pensad en todas esas verdades que desde siempre los maestros enseñaron según su entendimiento, en las verdades que han de enseñar hasta el último día: veréis que nada abarcan de este saber ni de este *fondo*. E incluso si este misterio es llamado ignorancia, *no-conocer*, sin embargo más saber y conocimiento se esconde en él que fuera de él; ya que esta ignorancia te guía, apartándote de todo lo conocido y aun de ti mismo. Es lo que quiere decir Cristo con las palabras: "Quien no hace dejación de sí mismo, quien no abandona padre y madre, quien no se mantiene apartado de toda vanidad, ése no es digno de mí". Es como si

dijera: Quien no renuncia a lo externo de lo creado no puede ser concebido ni engendrado en este divino nacimiento. Sólo renunciando a ti mismo y a todo cuanto te rodea, podrás alcanzar verdaderamente este fin. Yo creo, estoy seguro de ello, que quien posea esta disposición de ánimo nunca jamás podrá ser apartado de Dios. Afirmo que este hombre es absolutamente incapaz de caer en pecado mortal. Tales hombres sufrirían mejor la más ignominiosa muerte que cualquier pecado mortal, cosa que además es lo que vemos en la vida de los Santos. No pueden cometer, incluso, pecado venial ni conscientemente advertirlo en ellos, o en otros, cuando son capaces de impedirlo. Se hallan de tal modo cautivados y atraídos por este camino, se hallan de tal modo habituados a él, que jamás quisieran buscar otro: dirigen todos sus sentidos y potencias hacia esta única senda.

Que Dios, hoy de nuevo nacido como hombre, nos ayude en este nacimiento, para que nosotros, pobres hijos de la tierra, podamos en El, en tanto que Dios, nacer: ¡que en este anhelo eternamente El nos ayude!

Amén.

DE LOS POBRES EN ESPIRITU

LA Beatitud misma movió sus labios llenos de sabiduría, y dijo: "Bienaventurados los pobres en espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos". Los ángeles y los santos, todo cuanto ha nacido, todo ha de callar cuando se escucha la eterna sabiduría del Padre; pues toda sabiduría de ángeles y criaturas se desvanece ante la insondable sabiduría de Dios. Y fué esta sabiduría la que dijo: Bienaventurados los pobres.

Hay dos modos de pobreza: una, la pobreza exterior, y ésta es buena y loable en quien voluntariamente la hace suya, por amor de Nuestro Señor Jesucristo, que la practicó en la tierra. De esta pobreza no hemos de ocuparnos.

Pero hay otra pobreza, una pobreza interior, y es sólo a ésta a la que hemos de referir la palabra del Señor: Bienaventurados los pobres en espíritu, o aquellos de espíritu pobre.

Ahora he de rogaros: sed vosotros tales pobres y, como tales, interpretad este sermón. Por la verdad eterna puedo aseguraros: si íntimamente no os conformáis a la verdad de que estamos hablando, no seréis capaces de entenderme. Muchos me han preguntado: ¿qué es, pues, "pobreza"? Vamos a tratar de este punto.

Decía Alberto, el gran obispo, que pobre era aquel que no se halla contento con nada de lo creado por Dios. ¡Y decía bien! Pero aún podemos nosotros decir más: tomando "pobreza" en un más elevado sentido, pobre es el que *nada quiere, nada sabe* y *nada posee*. Hablaremos de estas tres cualidades.

En primer lugar, llamo pobre a quien *nada quiere*. Hay algunos que no entienden bien esto de *no querer*: son aquellos que, aunque sumidos en obras de penitencia y exteriores ejercicios, no tratan sino de mantener su personalidad. Tales hombres son considerados como grandes y muy lejos se hallan de la verdad divina. ¡Dios tenga piedad de ellos! Se llaman santos y tienen como modelo una imagen creada por ellos mismos; en el fondo son sólo necios, ya que del profundo sentido de nuestra verdad divina nada entienden. Ellos dicen también: pobre es aquel que nada quiere. Y lo interpretan así: la actitud del hombre ha de ser tal, que nunca, bajo ninguna consideración, ceda a su propia voluntad; debe el hombre, por el contrario, esforzarse en seguir la santa voluntad de Dios. Como su intención es buena, no podríamos decir que son malos, e incluso debemos alabarlos. ¡Dios tenga misericordia de ellos! Pero con razón decimos nosotros: éstos no son los verdaderos pobres, ni interiormente parecidos a éstos. Pasan por grandes sólo ante los ojos de los que nada saben. Mas yo afirmo: son necios que nada entienden de la verdad divina. Dada su buena intención, es posible, tal vez, que les sea concedido el reino de los cielos, pero de pobreza, de esa pobreza de la que ahora vamos a hablar, nada conocen.

Si me preguntaseis ahora, ¿qué es, pues, "un pobre que nada quiere?", yo respondería: mientras el hombre posee algo hacia lo cual su voluntad se dirige—incluso si es voluntad de cumplir la amada voluntad de Dios—no alcanza la pobreza de que hablamos; pues este hombre posee aún voluntad, con la cual quiere satisfacer la voluntad de Dios, y no es esto lo que buscamos. Para ser en verdad pobre, el hombre debe hallarse tan libre de voluntad como antes de ser. Y os aseguro por la verdad eterna: mientras tengáis voluntad de cumplir la voluntad de Dios, y escondáis algún deseo—incluso hacia la eternidad, incluso hacia Dios—no seréis realmente pobres; ya que sólo es pobre el que nada quiere, nada conoce y nada desea.

En mi origen, Dios aún no existía para mí; yo me pertenecía a mí mismo. Nada quería, nada deseaba, pues era allí un sér sin determinación, que sólo me conocía a mí mismo en la divina verdad. Allí me *quería* en mí mismo, y ninguna otra cosa deseaba: lo que quería, lo era; lo que era, eso quería. Allí permanecía en ausencia de Dios y de todo lo creado. Mas cuando dejé de poseer ésta mi libre voluntad, al recibir mi creada esencia, recibí con ella también un Dios. Pues antes de que las criaturas fuesen, Dios no era *Dios*: ¡El era lo que era! E incluso cuando las criaturas llegaron a ser y comenzaron a vivir su creada esencia, El no era en sí mismo "Dios"; pero en las criaturas era Dios. Afirmamos, pues, que Dios, como tal, no es objeto último de la creación y no posee una tan grande plenitud de esencia como la que en Dios posee la más débil de las criaturas. Y si imagináramos que una mosca estuviese dotada de razón y pudiese, por medio de ella, encaminarse hacia el abismo eterno de la esencia divina, de la cual proviene, os digo que Dios, e incluso todo lo que Dios comprende en su sér, no podría dar, ni aun a esta mosca, con qué realizarse y satisfacerse. Por ello hemos de rogar que nos sea concedido vivir desligados de Dios, elevándonos hacia la verdad y realizando nuestra eternidad. Pues, allá donde yo era y quería ser lo que era, y era lo que quería ser, allá las almas son como los ángeles más altos. Y de este modo es pobre aquel que "nada quiere".

En segundo lugar, pobre es aquel que *nada sabe*. Acabamos de decir que el hombre ha de vivir como si no viviera: ni para sí mismo, ni para la realidad, ni aun para Dios. Y ahora llegamos a algo nuevo, y decimos: aquel que acepte esta pobreza, es necesario que viva en verdad como cuando "no vivía" en modo alguno ni para sí mismo, ni para la realidad, ni para Dios. Es preciso que se halle tan libre, y viva tan desvinculado, que ya ninguna representación de Dios exista en él; pues cuando el hombre aún permanecía en la esencia de Dios, en él no vivía ningún otro sér: todo cuanto allá vivía era El. Y por esto decimos que el hombre ha de estar tan vacío de todo saber personal como lo estaba antes de ser, dejando a Dios la creación y manteniéndose él libre de toda determinación, como cuando de Dios surgió.

Es necesario que nos ocupemos ahora de lo siguiente: ¿Cuál es el verdadero sustento de la beatitud? Algunos maestros han afirmado que reposa sobre el amor, y otros, que están ya más cerca de la verdad, enseñan que reposa sobre el conocimiento y el amor. Pero nosotros decimos que no reposa sobre conocimiento ni sobre amor: hay algo en el alma; y es de este "algo" de donde brotan conocimiento y amor. Es algo que ni ama ni conoce a sí mismo, cualidades propias de las potencias del alma. Quien lo encuentra, descubre el misterio de aquello en que reposa la beatitud. No existen en él pasado ni futuro, ni se espera algo que haya de ocurrir, ya que no puede empobrecerse ni convertirse en más rico; y tampoco existe en él conocimiento de propósito alguno. Ello es lo que eternamente permanece igual, lo que sólo se vive a sí mismo: ¡Igual que Dios!

En este sentido digo que el hombre ha de permanecer desligado y vacío de Dios, y no entregarse a pensamientos o representaciones sobre lo que Dios "obra en él". De este modo puede el hombre poseer pobreza.

Enseñan los maestros que Dios es un sér, un sér razonable, que conoce todo cuanto existe. Mas yo digo: no es Dios sér, ni es razón ni conoce esto o aquello: Dios está vacío de todo, y por ello El *es todo*. Quien ha de ser pobre en espíritu, necesario es que sea pobre en todo saber, como aquel que ni sabe ni se representa absolutamente nada: ni Dios ni las criaturas ni a sí mismo. No es, pues, tal hombre capaz de querer conocer "el sér de Dios" o de representárselo. Y sólo de este modo llega a ser pobre en saber.

En tercer lugar, pobre es aquel que *nada posee*. Muchas veces se ha afirmado que la perfección consiste en no poseer bienes terrenales, y ello en cierto sentido, es absolutamente justo, si voluntariamente es aceptado el sacrificio. Mas yo no entiendo la pobreza en este sentido.

Ya he dicho anteriormente que pobre no es tampoco aquel que se esfuerza en cumplir la voluntad de Dios, sino el que de tal modo vive, que no sólo de su propia voluntad se halla aliviado, sino también de la de Dios, lo mismo que antes de haber sido. Esto es lo que llamamos "la más alta pobreza".

En segundo lugar, dijimos que pobre es aquel que nada sabe de las obras de Dios. Cuando nos hallemos tan vacíos de todo saber y conocimientos como Dios lo está de todo cuanto existe, ésa será "la más pura pobreza".

Pero existe una tercera forma de pobreza: la más inmediata "pobreza" de la que ahora ha-

blaremos; o sea aquella en la cual el hombre nada posee.

¡Ahora, escucha!: Con frecuencia lo dije y grandes maestros lo dijeron también: "Tan vacío ha de permanecer el hombre externamente y en su interior de todo cuanto existe y de toda actividad, que puede ser convertido en morada propia de Dios: en lugar donde El puede actuar". Y ahora yo voy a decir algo más. Aun suponiendo que el hombre se mantuviese realmente vacío de todo, de todas las criaturas, de sí mismo y de Dios, y que de tal modo fuese constituído que Dios hallara en él remanso donde poder obrar, diríamos sin embargo: mientras en él exista esa paz tan sólo no será la suya verdadera pobreza, si entendemos ésta como "inmediata pobreza". Dios en su actuar no se propuso que en el hombre existiera lugar donde sus obras se realizasen. Sólo es verdadera pobreza de espíritu aquella en que el hombre permanece tan vacío de Dios y de sus obras que, cuando El quiere obrar en el alma, ha de ser *Dios mismo* ese lugar en que desea actuar. ¡Y qué dichosamente lo haría! Si Dios encuentra al hombre en perfecta pobreza, El mismo entonces padece su acción: El es el propio lugar de su actividad, incluso en una acción dirigida hacia sí mismo. Allí, en esta pobreza, el hombre alcanza de nuevo el sér eterno que fué, el que es, y así vivirá eternamente.

Ahora se nos presenta una dificultad deducida de las siguientes palabras de San Pablo: "Todo cuanto soy, lo soy por gracia de Dios". Mas la "pobreza inmediata" de que hablábamos excede en mucho a la gracia, e incluso a todo conocimiento, voluntad y deseo. Y podríamos decir que la frase de San Pablo es sólo del hombre Pablo; ciertamente no la pronunció bajo la influencia de la gracia. La gracia no operaba en él sino para que su sér se perfeccionase en la *unidad misma*. A esto se reduce la acción de la gracia. Mas en el momento que dejó de ejercer influjo sobre él, Pablo volvió a ser quien era antes.

Decimos, pues, que ha de ser tan pobre el hombre que no sea "lugar donde Dios pueda actuar", e incluso decimos que no ha de encerrar en sí a Dios. Mientras el hombre contenga lugar para este obrar de Dios, en él habrá diversidad. Por ello ruego a Dios que me mantenga libre de El. Pues *el sér que no es* se encuentra más allá de Dios, más allá de toda diversidad: allí yo era solamente yo mismo, allí me quería y me contemplaba como quien hizo este *hombre*. Así pues, soy yo la causa de mí mismo, según mi sér eterno y también según mi sér temporal. Sólo para este fin fuí nacido. Por mi nacimiento eterno nunca jamás podré morir: en virtud de este nacimiento desde la eternidad fuí, soy y seguiré siendo. No es sino la parte de mí que forma el sér temporal lo que ha de morir, convirtiéndose en nada; ya que esta parte de mi sér es lo fugitivo y debe por ello, como el tiempo, desaparecer. Todas las cosas son *conacidas* en mi nacimiento: al mismo tiempo fuí mi propia causa y la causa de todo lo creado. Ysi yo quisiera, ni yo ni las cosas serían. Mas si yo no fuera, Dios no sería tampoco. Y no es necesario que esto se comprenda.

Un gran maestro afirma que abrirse camino es algo más elevado que lo fué su primera y natural salida. Cuando salí de Dios, todo parecía exclamar: ¡Dios existe! Mas esto no puede convertirme en bienaventurado, pues por ello adquiero conciencia de mí como criatura tan sólo. Mas al abrirme camino, cuando hago un esfuerzo por mantenerme vacío en la voluntad de Dios, y también vacío de esta voluntad y de todas sus obras y de Dios mismo, entonces soy más que todas las criaturas, no soy ni Dios ni criatura: soy lo que fuí y lo que seguiré siendo, ahora y siempre. Un estremecimiento me arrebata entonces y me eleva por encima de los ángeles. Y con él me lleno de una tal riqueza íntima, que ya no siento a Dios según lo que El es en tanto que Dios y según sus obras divinas: en este esfuerzo, percibo lo que en común tenemos Dios y yo. Allí soy lo que fuí, sin prosperar ni languidecer: soy lo inmutable que todo lo mueve. Ya no encuentra Dios morada en el hombre, pues el hombre, con su pobreza, ha reconquistado lo que eternamente fué y seguirá siendo. Dios es *introducido* entonces en el espíritu. Esta es "la más inmediata pobreza". ¡Ojalá pudiésemos hallarla!

Aquel que no comprenda este sermón, que no sienta afligida su alma, pues mientras el hombre no haya alcanzado la medida de esta verdad, no entenderá nada de lo dicho. Se trata de una verdad, no una reflexión, de una verdad brotada inmediatamente del corazón de Dios. Que nos sea concedido vivir este anhelo para toda la eternidad. Y que en él Dios nos ayude.

Amén.

(*Traducción de Daisy Brody y A. S. B.*)



○ LIBROS ○

TOLSTOI. *La guerra y la paz.*—Colección Málaga. México, D. F.

CON modesta presentación, que hubiera podido ser, con más sencillez, más bella, reunidos en seis volúmenes, claramente impresos, de fácil lectura, cosa de agradecer a sus editores, y en versión correcta si no directa, acaba de aparecer en librerías la obra magistral y famosísima de Tolstoi: *La guerra y la paz.* Suponemos que Don Florentino Torner, que firma la actual traducción española de la novela tostoiana, la hizo de la última versión inglesa. Esta nueva versión española, más completa, por tanto, que otras anteriores, nos ofrece, de esta manera, el mejor texto en nuestro idioma para seguir los pasos de la admirable obra rusa. Y esto no es poco. Sin contar con que las versiones anteriores son ya difíciles de encontrar. Demos gracias a quienes decidieron poner al alcance de todos esta obra estupenda. La edición, se me dirá, resulta muy cara para eso, no cualquier lector puede adquirirla. Sin embargo, en las actuales condiciones de la producción librera comercial, acaso no pudiera hacerse otra cosa. Y es lástima. Porque la obra del "gran escritor de la tierra rusa" merecería edición popular. Y eso tan sólo puede hacerse con posibilidades financieras que no están vinculadas ni condicionadas al rendimiento habitual del libro, que necesita, en el comercio, recuperarse de su costo y mantener la vida económica de su casa editora. El caso es que, al fin, y a tiempo, o en tiempo que parece merecer tal oportunidad, tenemos a la vista en castellano una buena traducción de *La guerra y la paz.*

Otras veces habíamos leído esta obra maestra de la novelería rusa y universal en versiones italiana y francesa. También en versión española, como ésta, de las llamadas nietas. Si ésta del inglés, aquélla del francés. ¿Qué pierde una obra literaria al ofrecerse de este modo? Seguramente mucho. Pero acaso no lo esencial, cuando se trata de una obra poética de ficción imaginativa novelesca. A los escritores soviéticos a quienes muchas veces he preguntado sobre el estilo de Tolstoi, me han contestado siempre ensalzándome la diafanidad de ese estilo, la riqueza de matiz y flexibilidad de su forma: hasta el extremo de afirmarme, algunos, como otros críticos de su país han hecho, que puede considerarse a Tolstoi, en este sentido, como al mejor escritor de su patria. Esta forma, este estilo tolstoiano, indudablemente se pierde al verter su texto a otros idiomas de muy diversa modalidad que el ruso. Y más, cuando la versión nos llega a través de otra. Entonces percibimos la belleza de la obra original indudablemente palidecida por este defecto. No sucede tanto esto que decimos con otros escritores al traducirse. Entre los mismos rusos, es el caso de Dostoyewski, en cuya lectura, y en cualquier traducción, nos parece mucho más fácil aproximarnos al verdadero estilo del novelista. Los mismos escritores soviéticos me afirmaban que esto es muy cierto, y que se debe a la diferencia de forma que existe entre ambos novelistas. La de Dostoyewski se presta más, por su dramaticidad misma, y acaso, su inferioridad formal, poética, o estética, a conservar su propia fuerza a través de sus traducciones. No debemos desesperar de obtener algún día sin embargo, en nuestra lengua española una versión directa de la novelería tolstoiana que se acerque más al original, y nos trasmita más íntima y poéticamente su estremecimiento literario, la forma que caracteriza a Tolstoi, según los lectores rusos de tan maravilloso escritor maestro. Atendamos ahora tan sólo a la creación de sus figuraciones novelescas. Se ha dicho, y es verdad, que nos ilusiona la lectura de una novela de Tolstoi por hacérsenos representación realísima de la vida misma. Esa vivacidad. o vitalidad, de sus novelas, es lo que más pronto nos sorprende y encanta de su lectura. Y es curioso el fenómeno, en un novelista cuya procedencia más genuina, cuya originaria novelización, procede, como la de casi todos los grandes novelistas modernos, de la novelería romántica y naturalista francesa; y muy especialmente, de Stendhal, el más abstracto, cerebral y antipático novelista del mundo. De Stendhal procede también nuestro Galdós. Imposible de olvidar a Galdós al recordar o releer a Tolstoi. Cada vez nos parecen estos dos nombres: Galdós y Tolstoi, como las dos cumbres más altas y señeras de toda la novelería moderna. Un paralelismo entre ambos merecería detenido estudio y examen aparte: entre *Ana Karenina* y *Fortunata y Jacinta*; entre los *Episodios Nacionales* y *La guerra y la paz.*

Digamos ahora, solamente, que esta relectura de *La guerra y la paz* toma actualidad sugestiva por el momento o momentos históricos en los que venimos haciéndola. A cualquiera se le aparece, de este modo, actualísima, una lectura novelesca que relata en términos epopéyicos, admirablemente sencillos y veraces, la retirada napoleónica de Rusia. Si la historia no se repite, en cambio sí se repite, se viene repitiendo constantemente, esta aparente repetición de la historia por la lectura y relectura del famoso relato tolstoiano. Y es que cuando el poeta hace historia, la escribe, la deja plasmada en imágenes imborrables, que ahondan la entraña de lo histórico, temporalizando lo pasajero en términos de poesía o leyenda, hasta inmortalizarlo. Y por eso creemos, al leer esa historia poetizada o legendaria, que aquello que pasó, quedó; y que es lo mismo que ahora nos pasa; o es una realidad permanente en la que queda, o por la que queda, lo que pasa, y lo que nos pasa. Ante esa temporalidad pasajera, un novelista como Tolstoi o como Galdós, se hacen, como si dijéramos, espejos vivos de su trágica permanencia. Y ambos convierten en conciencia popular, de ese admirable modo, sus figuraciones pasajeras, por reflejarnos, en su movimiento, la realidad constante en la que plasman, con plástica visibilidad o visualidad imaginativa —teatral en suma—, sus vivísimas figuraciones humanas. Otras veces señalamos la diferencia de concepción poética de la novela entre Tolstoi y Dostoyewski. (Vid: "Disparadero Español. 3. Laberinto de la novela". *Séneca* 1941). Diferencia y oposición extrema: en fondo y forma. *Lo que pasa* en Tolstoi, decíamos, como en nuestro Galdós —como en Balzac o en Dickens— no es lo mismo que *lo que sucede* en Dostoyewski. La teatralidad o dramaticidad de este último se expresa en términos de concentración sucesiva muy diferente. Si Tolstoi es homérico, Dostoyewski es shakesperiano. La presencia figurativa, en uno y en otro, difieren de la misma manera, acaso, que su interpretación religiosa del mundo. En los dos cristiana, cristianísima, como rusos que son, definidores, por la continuidad de la palabra en el tiempo, de sus pueblos y países vivos. Pero en Dostoyewski, estáticamente determinada, al modo oriental. En Tolstoi, más griego, más pagano, más occidental en su forma, como en nuestro Galdós, con dinamicidad expresiva, nunca quieta, jamás inmóvil: elusiva del éxtasis.

Apenas si en una breve nota podemos indicar someramente al lector estas rápidas sugerencias. Para terminar advirtiéndole de un riesgo que lo acecha, por un espejismo engañoso, si quiere aceptar como identidad real, y actual, la evocación que la poesía histórica, legendaria de la obra tolstoiana le trajo a la mente: la retirada napoleónica de

entonces con la hitleriana de ahora. En realidad, la historia no se repite porque no se interrumpe. Sólo en este sentido *aquéllo es esto.* El mismo, o los mismos pueblos rusos, los actores y creadores de tales epopeyas. La diferencia entre aquellos hombres y estos hombres, nos salta a los ojos, no obstante, evidentemente. Es una diferencia de actitud vital: aquella, pasiva, negativa; esta otra, en cambio, afirmativa, positiva. Napoleón y sus huestes *se fueron* de Rusia, vencidos. Las hordas hitlerianas han sido echadas, *positivamente arrojadas* del suelo ruso, en su vencimiento. Fueron muy diversos los ímpetus de la invasión y la derrota: de la ofensa y de la defensa. Y ello merece meditarse, porque es lección histórica, progresiva, afirmativa de la conciencia de los pueblos y de sus hombres: que la poesía o leyenda nos confirma. Lección histórica actuante. ¡Ojalá un nuevo Tolstoi venidero la recoja en su novedad permanente –en leyenda, en poesía– para que las generaciones futuras continúen repitiendo la historia sin repetirla, porque sin interrumpirla! ¡Ojalá también los españoles, tan lejos al parecer en el espacio como cerca en el tiempo de esta poesía y realidad popular de Rusia, sigamos su humanísimo ejemplo! La relectura de *La guerra y la paz,* puede sernos estímulo, por el recuerdo, y esperanza.

José BERGAMIN.

ANDRE GIDE. *Los alimentos terrestres* Traducción de José Ferrel.—Editorial América. México, 1943.

NO entendí nunca la libertad, toda mi vida una sucesión de cárceles, sino como la fortuita ocasión de rendir mi albedrío, de elegir la servidumbre que más cuadrase a un momento dado de mi cuerpo, de mi espíritu, de mi alma. De todas salía con el vano juramento de no volver a ellas, sólo para quebrantarlo tan pronto como una mórbida memoria me arrojaba a sus playas, exánime cuando era mi cuerpo el que en la arena se quedaba, sin más cuerpo que el de mi fiebre cuando era mi alma la que trataba de salvarse y en la cárcel antigua se perdía. Creo que Villaurrutia y Cuesta se esforzaron hace veinte años, en mudarme esa postura del ánimo y en hacerme substituir a mi libre albedrío católico por un libre examen protestante que no me llevó nunca a parte alguna. "Para que substituya a tu Juan Ramón, ten Gide", me escribía el vivísimo muerto al entregarme el pequeño volumen de los *Morceaux Choisis.*

Entre aquellos fragmentos estaban muchos de este "manual de libertad" que ahora han traducido tan lealmente, y fué allí y entonces cuando ocurrió mi primer encuentro con Menalcas y cuando inicié, por mi cuenta, un diálogo imposible con un Nathanael, nacido sordo y mudo por la propia voluntad de monólogo sin respuesta del padre, quien además debería de preferir que no le oyera para que le olvidara con mayor premura. O eso, al menos, era lo que entonces me complacía yo en entender, todavía insospechables para mí la sinceridad y la desnudez de Gide. Ahora he sabido mejor. Y hasta fué él mismo quien dijo expresamente, primero, y tácitamente, después, en sus múltiples reediciones: "Sólo escribo para ser releído", y ello me induce a sospechar que el insistente grito que ordena a Nathanael alejarse, emanciparse del lírico cautiverio, quiere decir precisamente lo contrario: "No arrojes este libro y no partas –y no asumas verdadera una libertad que nunca he deseado ofrecerte". Pues en el libre albedrío cae finalmente todo libre examen, y la desesperada frase de Tolstoy que aconseja amar a Dios irrazonablemente, no es menos valedera que el razonable fervor que dispone no buscarlo en cosa alguna, sino en todas las cosas.

Es en ese instante, cuando empiezo a creer que ni en él ni en mí tiene la palabra libertad otra connotación mo al (la connotación política no puede ocuparme), cuando deja de perturbarme este libro de título brutal y de ascético contenido. Es entonces cuando ya me identifico con él, cuando ya lo veo como lo que es, como la relación, como el recuento de una abnegada sucesión de prisiones y de angustias: la "pavorosa" servidumbre de la elección, la desolada de la espera, la estéril de la abstinencia ante el vino y las frutas, la amargada del deseo insatisfecho, que es deseo frustrado. Y es entonces cuando la astuta presencia del crítico, que no abandona su función en un solo párrafo de Gide, deja de importunarme. Ya no lo veo, ya no oigo zumbar al tábano de su razón detrás de la voz humana, y me abandono a la peligrosa y terrible penitencia de perderme en ese infierno que va rodando en pos de Dios por todas las pasiones. Pues acaso haya otra manera de leer *Los alimentos terrestres,* pero para mí es ésta la única.

Poblaba mis ocios, alguna vez, en recrear la escena y el momento en que fueron escritos. Más morosamente llegué a detenerme en dilucidar, en aclararme los paralelos obvios que hay entre los libros de Gide. Me decía que *Los alimentos* son a *El inmoralista* lo que *Los monederos falsos* son al *Diario de los monederos* y no al revés. Es decir, que *El Inmoralista,* publicado cinco años después, debería de ser una obra simultánea, el diario que explica en Michel lo que Gide vivía y pensaba y sufría al escribirlos. No podría hacer aquí, en nota tan somera y tan prieta como ésta, el desarrollo cronológico que imaginaba de las dos obras, tal como entonces me pareció, pero quiero traerlo de los cabellos, de paso, para decir por qué, cuando quiero encontrar en *Los alimentos* algo más de lo que arriba he esbozado, prefiero leerlo en *El inmoralista.*

Es muy leal, ya lo digo antes, la versión que presenta en español, por primera vez, *Los alimentos.* Leal en el tono, leal en la forma. Palabra a palabra no lo sé, porque mi lectura primera del libro se remonta a muchos años. Sólo me duele, en este trabajo espléndido de José Ferrel, algún esporádico mexicanismo que me vuelve de los paisajes de Gide al país en que me tocó nacer.

Gilberto OWEN.

CESAR MORO. *Le chateau de grisou.* Editions Tigrondine. México, 1943

EL título de este libro anticipa una sensibilidad muy afinada o muy naturalmente aguda. También, desde otro punto de vista, confirma la predilección de los poetas sobrerrealistas que pusieron en juego el famoso ejemplo de los objetos disímbolos que se desplazan y se dan cita en un lugar que la razón común encuentra inadecuado. *El castillo de grisú* es, en verdad, un título poético y peligrosamente explosivo. Ni a simple vista ni conforme a la lógica usual, el grisú es una materia adecuada para construir un castillo. El gas que se desprende de las profundas minas de hulla y que hace explosión cuando encuentra un cuerpo inflamado, me parece, no obstante, como a César Moro, joven poeta peruano que escribe en francés, un gas decididamente poético, y no a pesar de sus cualidades sino, justamente, gracias a ellas. Un castillo de grisú resulta un enlace de ideas y materias que sitúan al lector, de pronto pero ya para siempre, dentro de una mina de lo poético.

La lectura de los poemas que forman el conjunto editado por las increíbles ediciones Tigrondine, nos afirma en nuestra primera impresión. Los inesperados encuentros de objetos y palabras; las frecuentes y finas aliteraciones; las imágenes que a menudo sorprenden por una novedad que no sabemos si está lograda por la vigilia propia del poeta o por un abandono también premeditado, confirman la idea de que los poemas de César Moro –poeta que colaboró en París con los sobrerrealistas y que ahora vive entre nosotros una personal existencia de voluntario inadaptado– merecen una atención verdadera.

X.V.

LOS PRESOCRATICOS. *Jenófanes, Parménides y Empédocles.* —Traducción y prólogo y notas de Juan David García - Bacca. —Colección de Textos Clásicos de la Filosofía. —El Colegio de México.—México, 1943.

"OTROS pueblos tienen santos; los griegos tienen sabios". En este hecho encuentra Nietzsche la justificación, no del pueblo griego, sino de la filosofía entre los griegos. La filosofía griega no justificó nunca a los griegos; fué la salud del pueblo griego, que lo hizo capaz de resistir la verdad, quien justificó para siempre a la filosofía. ¿Podemos decir nosotros lo mismo? En México la filosofía casi no existe: no la necesitamos, ni seríamos capaces de soportar las verdades de los filósofos. Mezquinos y débiles, sólo la mentira nos alimenta y un poco de verdad nos aniquilaría. La salud moral del pueblo griego no lo inmunizaba contra la verdad, como pasa entre nosotros; por lo tanto la filosofía, esto es, la vocación por la verdad y por su expresión viva, no fué nunca ejercicio de academias y sectas (hasta la época de la decadencia), sino una actividad pública, en la que todos se interesaban y que a todos afectaba, como si se tratara de la salud misma de la nación. ¿Quien, entre nosotros, podría soportar la dureza y el fuego de un Jenófanes, de un Heráclito, de un Empédocles? Apenas resistimos las encendidas y fragmentarias verdades de un Vasconcelos o las tímidas observaciones de Samuel Ramos, a pesar de que parte del fuego del primero es apenas de artificio, pólvora gastada en infiernitos, y de que el segundo sólo se atreve a descubrir algunos de los rasgos más notables de nuestra enfermiza psicología. Leyendo cualquiera de los textos que nos ofrece tan generosamente García-Bacca, se puede sospechar qué abismos nos separan de la filosofía y cómo jamás podremos tener una propia mientras no seamos capaces de sufrirla, de merecerla. Entre nosotros el filósofo es un sér solitario y perverso, cuando no risible, "un cometa cuya aparición no se puede calcular y que infunde pavor cuando aparece, mientras que en los demás casos es una estrella fija en el cielo de la cultura". De esa espléndida constelación griega García-Bacca desprende algunos astros: los fragmentos de Jenófanes, el poema de Parménides y los restos que nos quedan de la obra de Empédocles.

Se dice que la filosofía nace de asombro y violencia, de un momento de contemplación al que sucede otro de abstracción. Mas, a mi juicio, hay un tercer momento: el de la expresión. Con frecuencia decir la verdad ha sido tarea áspera, pero entre estos padres de la filosofía la aspereza de la expresión posee tal fuego, tales ácidos y tal dureza, que sólo entre los profetas hebreos se puede encontrar algo semejante. ¿Qué son las críticas de Voltaire frente a esta aguda furia de Jenófanes, que a los setenta años no sólo se atreve a enfrentarse con la religión, sino que se burla de la misma razón humana? Maldecir a la humanidad pecadora es bien poco, cuando se piensa que este soberbio juglar se burla de los dioses y de los hombres, no en nombre de un poder divino, sino en nombre de su propio entendimiento superior. Va más allá de la blasfemia cuando condena los "mentirosos dichos" de Homero y Hesíodo; a quien sentencia es a la razón humana, pues advierte que si los bueyes y los leones fueran capaces de imaginar dioses, tendrían traza de bueyes y leones.

La furia de Jenófanes, en cierto modo maestro de Parménides, puesto que se le anticipa al sospechar la unidad del ser, se transforma en el eleata en un fuego abstracto. "Araña que chupa la sangre del devenir", lo llamó Nietzsche. Antes de que Platón expulse de su República a los poetas trágicos este lógico implacable inicia, en versos helados y puros como la misma razón, el combate contra la poesía. Al afirmar la identidad del ser consigo mismo —sólo es lo que es— y al identificar al ser con el pensamiento —"lo mismo es el pensar y aquello por lo que *es* el pensamiento"—, repudia como vanas apariencias al devenir y a la realidad y consagra al pensamiento como la única fuente del conocer. Los sentidos, la pasión que adivina, la intuición, todas las otras formas de aprehensión de la realidad, son condenadas como una bárbara aberración, como una locura de los hombres "bicéfalos". "Para ellos", dice con desdén, "la misma cosa y no la misma cosa parece el ser y el no ser". Pues bien, para el poeta la misma cosa es y no es el ser; esta evidencia no nace del pensamiento, sino de los sentidos, y se verifica en la realidad, en el devenir, aunque en la época de Parménides ¿y en la nuestra?) haya parecido un pecado contra la razón.

Si Parménides condena a los sentidos y a la realidad, Empédocles, misterioso poeta, bastante más insondable y brillante que tantos modernos de pretenciosas profundidades, anima a los cuatro elementos en que hace consistir la substancia, con la pasión: amor y odio mueven a lo viviente. El movimiento y las diversas apariencias que pueblan nuestros ojos de fugitivas imágenes no son más que las separaciones y las uniones de agua, fuego, aire y tierra. Como Heráclito, afirma un eterno retorno: "Unas hacia las Otras se destruyen, Unas hacia las Otras se acrecientan, según el turno que la Parca concierta". La muerte no existe y la materia es indestructible. Los historiadores de la filosofía encuentran en Empédocles una anticipación de las teorías transformistas ("Que ya Yo mismo doncella y doncel fuí una vez, ave y arbusto, y en el Salado fuí pez mudo"); tampoco sería exagerado ver en la voluntad de Schopenhauer un eco de sus palabras. García- Bacca, en una aguda nota, observa que se trata de una "metafísica concreta" (¿no sería más apropiado decir: poética?). Este semidiós no condena a los sentidos como fuente de conocimiento; por el contrario, postula una especie de conocimiento "visceral": "dividiendo bien el Logos, distribuyéndolo bien por tus entrañas", podrás llegar al conocimiento, dice en una parte de su poema. En fin, Empédocles nos muestra un tipo de filosofía contrario al de Parménides: vitalista, concreto, visión del mundo más que abstracción. No quisiera terminar este superficial comentario sin destacar algunos versos de Empédocles: "Noche: la de ojos en peregrinación, la desierta". "Muchos fuegos están ardiendo bajo el agua". "El Mar: transpiración de la Tierra". Versos misteriosos, húmedos aún de no se qué revelación nocturna, versos románticos, ecos remotos de una naturaleza encantada, soplo del espíritu amoroso que mueve este mundo. En tanto que Parménides busca en la abstracción la esencia de este mundo, Empédocles, el inspirado, quiere desvelar el secreto de su origen. Su poema —con los fragmentos de Heráclito- inicia eso que llamaríamos "el pensamiento poético", la visión directa del mundo. Es lástima que la traducción de García-Bacca se atenga más a la exactitud filosófica y filológica que a la temperatura poética del poema.

La filosofía se inicia como un desprendimiento de la poesía. Y sólo hasta muy avanzado su desarrollo logra expresarse en sus propios términos y con total independencia. Este divorcio no las beneficia: la poesía pierde algunos de sus atributos proféticos; la filosofía, su capacidad de contagio, su humedad espiritual, su erotismo. De esa discordia, cáncer de la cultura moderna, nacen el furor abstracto y la compensadora loa de irracionalismo que luego se apodera de las almas. Por eso libros como éste que debemos a García-Bacca son indispensables para todos y no sólo para los estudiantes de filosofía: en ellos no encontramos nada más conocimientos escolares, sino ejemplos vivientes de la verdadera filosofía. Con los presocráticos nace la filosofía, pero también, y eso es quizá lo más importante, nacen los filósofos: ese tipo humano que tiene por vocación la generalidad y por objeto de estudio al hombre mismo. Volver a ellos es intentar la reconquista de esa perdida unidad de visión, que permite contemplar al mundo con ojos humanos, de poeta-filósofo, y no de miope especialista.

Otros podrán hablar de las virtudes o de los defectos de esta traducción "filosófica". Algunos la pedirán más académica; otros, más inspirada. Yo sólo le debo gratitud: sus notas me iluminaron en algunos puntos oscuros, me permitieron relacionar el pensamiento griego con el moderno y me justificaron algunas aparentes extravagancias del texto. ¿Y qué decir de los poemas?. Ellos despertaron, al mismo tiempo que mi curiosidad intelectual, la nostalgia por una época a la que le debemos todo y que, encarnizadamente, queremos negar cada vez que substituimos la visión directa del mundo por la libresca y fragmentaria de los modernos.

O. P.

ESCULTURA AZTECA. 20 fotos de Manuel Alvarez Bravo. Prólogo de Benjamín Péret.—Ediciones Ibero Americanas. México, 1943.

NADA tan desgarrador como los testimonios pétreos de las civilizaciones aladas, dinámicas, ya desaparecidas en el ámbito del mundo. Testimonios que pesan sobre nuestra conciencia humana, hoy con mayor densidad angustiosa, en esta hora crudelísima de prueba en la que no sabríamos determinar si definitivamente muere un presente que ya nos estamos acostumbrando a mirar como el espejismo aún resplandeciente del objeto lejano. Testimonios de piedra "Hablando un lenguaje de piedra -Al oído del viento". Lenguaje más y más angustioso desaparecidas las causas que lo suscitaron, los ojos que ávidamente lo contemplaron en una persuación de eternidad en el espacio y en el tiempo.

Ahora, ¿podremos precisar lo que este arte magnífico significó para su tiempo, para los hombres que lo crearon? ¿Fué un instrumento de dominio, de terror en manos de una casta, para guardar al hombre dentro de ciertos límites previstos? "La comprensión de tales hechos se hace difícil por la execrable costumbre de juzgar todo en función de nosotros mismos. Individuos, miramos a los otros según nuestros propios deseos; inscritos dentro de una civilización, aplicamos a las colectividades extranjeras nuestra tabla de valores" (*Pierre Mabille*).*

Me abstendré de sacar conclusiones de la visión, arrebatadora en realidad de las excelentes fotografías que con su acostumbrada maestría ha logrado Manuel Alvarez Bravo.

La colosal Coatlicue, madre de Huitzilopochtli, del terrible Vichilobos que, según Bernal Díaz, "tenía la cara y rostro muy ancho y los ojos disformes e espantables; en todo el cuerpo tanta de la pedrería e oro y perlas e aljófar pegado con engrudo, que hacen en esta tierra de unas como raíces, que todo el cuerpo y cabeza estaba lleno dello, y ceñido el cuerpo unas a manera de grandes culebras hechas de oro e pedrería, e en una mano tenía un arco e en otra unas flechas E otro ídolo pequeño que allí cabél estaba, que decían que era su paje, le tenía una lanza no larga y una rodela muy rica de oro e pedrería; e tenía puestos al cuello el Vichilobos unas caras de indios y otros como corazones de los mismos indios, y éstos de oro y dellos de plata, con mucha pedrería azules; y estaban allí unos braseros con incienso, que es su copal, y con tres corazones de indios que aquel día habían sacrificado e se quemaban, y con el humo y copal le habían hecho aquel sacrificio"; Xochipilli, Mixtecacihuatl, Xincohatl, Centeocihuatl, Ehecatl, Tlaloc, dios de la lluvia, desfilan amenazadores en esta mitología presentada con encendido entusiasmo por Benjamín Péret: "Se puede afirmar sin temor a contradicción que los aztecas habían llegado, en América, a un nivel de desarrollo que sólo los mayas superaron". Enemigo de las comparaciones, no puedo, sin embargo, dejar de recordar el *nivel de desarrollo* que alcanzó la civilización en el Perú. Mabille define de manera clarísima los factores que contribuyen a la constitución de una civilización.

La presentación cuidadosa y meditada de la colección de fotografías, completa su interés y hace de esta publicación un documento que todos los que amamos el arte precolombino –y somos legión– guardaremos preciosamente.

César Moro

* Pierre Mabille: *Egregores ou la vie des civilizations*. Editions Jean Flory. París, 1938.

○ NOTAS ○

SE RECOMIENDA

* Los dos sermones del *Maestro Eckhardt*, incluídos en este número, cuya traducción creemos es la primera que se hace al castellano. (*El pensamiento eterno* consta de cuatro partes, de las cuales insertamos sólo la primera).

A muchos interesará descubrir semejanzas y diferencias entre este teólogo alemán, nacido en el siglo XIII, y los místicos españoles de los siglos XVI y XVII. Tal vez, más que con Santa Teresa o San Juan de la Cruz, podría establecerse comparación adecuada entre el "quietismo" de Miguel de Molinos y la "inmediata pobreza", el "mantenerse vacío de Dios", del místico medioeval. Ekhardt, como Molinos, fué acusado de heterodoxia.

* El magnífico ensayo, escrito especialmente para este número, de la distinguida escritora belga *Emilie Noulet*, radicada por hoy en México. La señora Noulet es una de las más serias autoridades en el estudio del simbolismo francés.

* El cuento fantasista de *Antonio Castro Leal*. Hay que recordar que nuestro culto ensayista desde hace algunos años ha contemplado el uso de este género literario, así como el de las novelas de misterio y policíacas.

* El fragmento de una novela de nuestro redactor *Antonio Sánchez Barbudo*, próxima a ser publicada por la *Editorial Nova*, de Buenos Aires.

* La nota e ilustraciones que nos ha entregado para este número *Manuel Toussaint* sobre algunos retratos de monjas como expresión del refinamiento y perfección a que llegó nuestra pintura colonial en los siglos XVIII y XIX.

Para el próximo número, un polémico ensayo de nuestro colaborador y comediógrafo *Rodolfo Usigli* acerca del último libro de poemas de T. S. Elliot, ensayo en el que hace de paso algunas consideraciones sobre nuestra lírica. En el mismo número se incluirá *La Tecnica en la literatura*, de *José Luis Martínez*; algunos de los últimos poemas de *Carlos Pellicer*; y, si el espacio es suficiente, una traducción hecha por *Gilberto Owen* de aquel famoso ensayo del escritor inglés *A. E. Housman*, titulado *Nombre y naturaleza de la poesía*.

○ SALUDO ○

Ya en prensa este número, ha llegado procedente de los Estados Unidos la escritora argentina Victoria Ocampo, directora de la revista *Sur*. En estas páginas alguna vez hemos señalado la significación e importancia de su obra, reveladora de uno de los espíritus más estimulantes de las letras contemporáneas en América. La redacción del *H. P.* la saluda muy efusivamente desde estas columnas, deseando que su estancia entre nosotros sea un verdadero lazo de relación entre la intelectualidad de su país y la del nuestro.





MYRURGIA

GENERACION VA, Y GENERACION VIENE: MAS LA TIERRA SIEMPRE PERMANECE. (EC. I. 4) EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS, Y HARTO DE SINSABORES: QUE SALE COMO UNA FLOR Y ES CORTADO; Y HUYE COMO LA SOMBRA, Y NO PERMANECE. (JOB. 14. 1 y 2) · Y SERA COMO EL ARBOL PLANTADO JUNTO A ARROYOS DE AGUAS, QUE DA SU FRUTO EN SU TIEMPO, Y SU HOJA NO CAE; Y TODO LO QUE HACE, PROSPERARA. (SALMO I. 3)

AÑO I. VOL. II. NUM. 8 — MEXICO, NOV. 1943

EL HIJO PRÓDIGO

REVISTA LITERARIA



Pintura mexicana del siglo XVIII

SUMARIO

EL HIJO PRODIGO

AÑO I. VOL. II — 15 DE NOVIEMBRE DE 1943 — NUMERO 8

SUMARIO

LIBROS

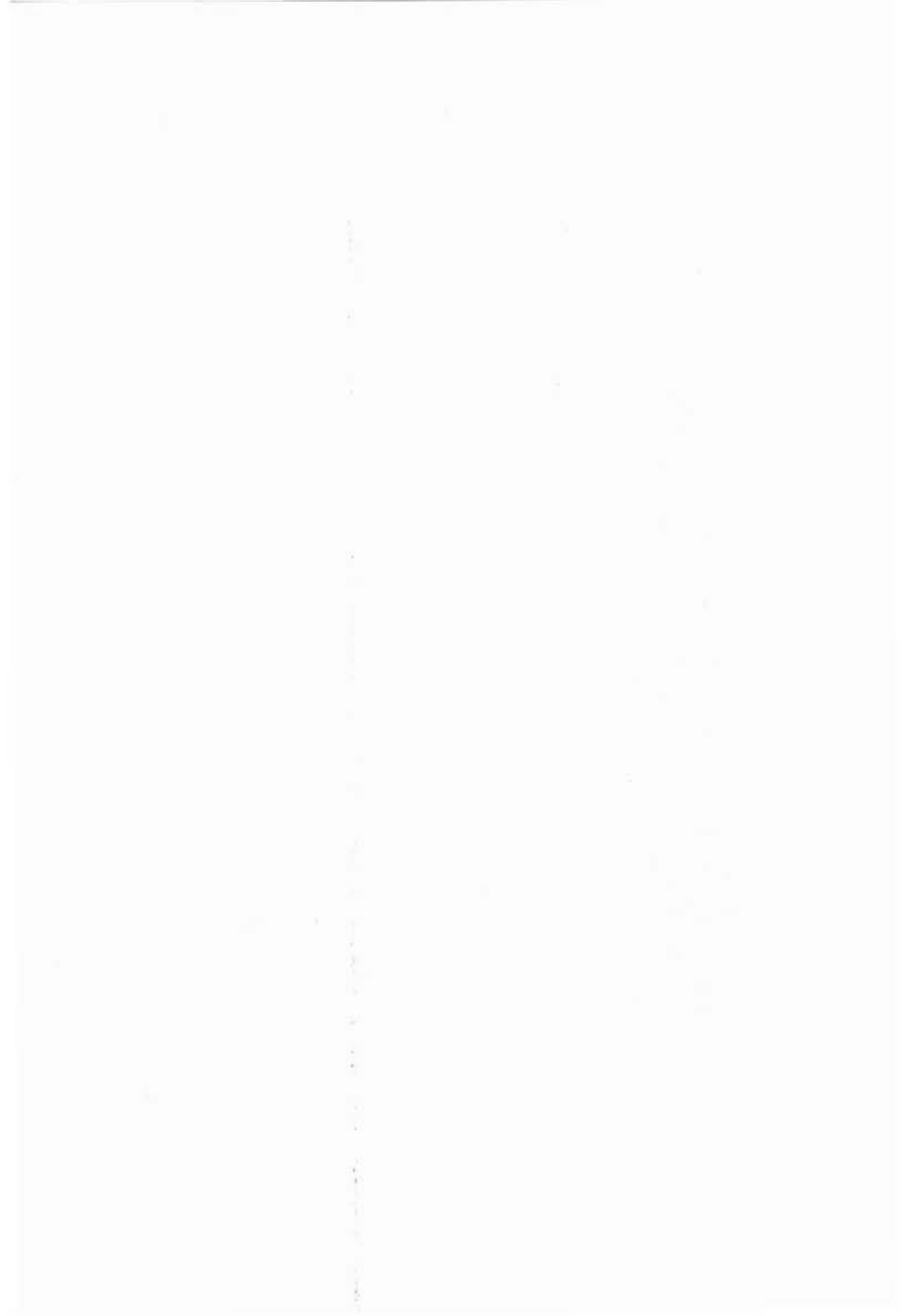
NOTAS - CORRESPONDENCIA

ILUSTRACIONES

Viñetas del siglo XVIII

EL HIJO PRODIGO. Revista literaria. Apartado postal 1994. Palma 10 (despacho 52), México, D. F., MEXICO. Se publica mensualmente por Ediciones Letras de México, y se imprime en los Talleres Gráficos de la Nación. Registrada como artículo de segunda clase, en la Administración de Correos en México, D. F., el 14 de mayo de 1943. Editor, *Octavio G. Barreda*. Redactores, *Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Octavio Paz, Alí Chumacero* y *Antonio Sánchez Barbudo*. Administrador, *Isaac Rojas Rosillo*. Precio del ejemplar: en México, Centro y Sudamérica, $ 1.50, moneda mexicana (en E. U. A., Dls. 0.50). Subscripción anual: en México, Centro y Sudamérica, $ 15.00 (en E. U. A., Dls. 5.00). Números atrasados, $ 2.00. No se devuelven originales ni se insertarán artículos o notas de colaboración espontánea que no correspondan al carácter de esta revista.

Administración: Palma 10, despacho 52, Tel. 18-25-24, México, D. F.





PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — CONVENTO DE GUADALUPE (ZAC.)

DON IGNACIO BERNARDEZ

POR JOSE CALVO

Lámina I

EL

HIJO PRÓDIGO



AÑO I, VOL. II, NUM. 8 15 DE NOVIEMBRE DE 1943

I M A G I N A C I O N

DESDE esta apacible, indolente y tropical América española es casi imposible tener cabal conciencia de la tremenda conflagración del mundo. El *dolce far niente* de nuestras instituciones (llamémoslas así), de nuestros climas, de nuestros espectaculares volcanes en erupción, de nuestras divertidas luchas políticas, de nuestras románticas relaciones humanas, nos embota el entendimiento y el alma.

No sólo no nos deja contemplar la crudeza y amplitud del conflicto, sino que también nos enciende la imaginación, haciéndonos creer firmemente que somos ya los elegidos de Dios y que ha llegado la hora santa de nuestro palúdico continente, el momento sublime en que se abre de nuevo —o por primera vez— el verdadero paraíso, el edén anhelado siglo tras siglo por la humanidad.

Europa ha muerto (Asia, Australia y Rusia jamás cuentan en nuestras profecías), y comienza, ¡al fin!, la ansiada era de América, la edad de este magnífico continente, de estas maravillosas y feraces tierras, de esta Arcadia, de esta nueva Jerusalén en la que tanto soñara aquel delirante Blake o aquel profético Whitman.

Y es tal nuestra holgura, tanta nuestra bienaventuranza, que hasta muchos de los extranjeros que recientemente han llegado a refugiarse entre nosotros, se contagian y acaban por tener como evidente e inevitable el futuro esplendoroso de este valle, ya no de lágrimas sino de sonrisas y dulzuras.

Cierto, un gran porvenir se nos espera y depara. Un grandioso destino... aunque no tan plácido y rosado como sueñan estos miles de cándidos imaginativos.

Y REALIDAD

ESTOS imaginativos tropicales en realidad sueñan. Y no es que sea malo el sueño, sino el despertar. Porque el conflicto, con balas o sin ellas, con guerra o paz, *nos alcanzará*. Aun después de firmada ésta, el incendio llegará a nuestros tejados. Y lo importante es que no nos sorprenda dormidos, sino en pie, *preparados*. La terrible industrialización que se nos viene encima, las futuras luchas ineludibles de mercados o clases, la congestión de poblaciones propias o extrañas, el choque de civilizaciones dentro de nuestro propio suelo, son motivos para meditar y prever. ¿Norte contra sur? ¿Sur contra centro, u otra porción del propio sur? ¿El continente hablará sólo español, o inglés, o portugués? ¿Seremos bilingües, trilingües? ¿Esta América será realmente un vergel, un paraíso perdido y encontrado nuevamente? ¿Se realizará el milagro, el bíblico milagro de la mezcla del aceite con el agua?

No basta creer, pues, en un americanismo utópico, sino estudiar la mejor manera de lograrlo. Un problema, quizá heroico, de melodía y armonía; de punto y contrapunto, que, a nuestro entender, no han iniciado con valentía los flamantes seminarios o institutos que allá o acá se reúnen para discutir "los efectos de la guerra". Y de eso depende, creemos, el porvenir de lo que más nos interesa y hasta ahora nos ha afanado y enorgullecido: nuestras costumbres, nuestras artes, nuestra literatura, en inminente peligro, por bien o por mal, de ser adulteradas o sustituídas por otras, quizá diametralmente opuestas a ellas.

LA TECNICA EN LITERATURA

○ POR JOSE LUIS MARTINEZ ○

J'ai tâché de lui dire (mais il est encore trop jeune pour comprendre ce que je ne comprenais pas non plus à son âge): ne t'inquiète que de la forme; l' émotion vient tout naturellement l'habiter. Une demeure parfaite trouvé toujours un locataire. L'affaire de l'artiste, c'est de construire la demeure; pour ce qui est du locataire, c'est au lecteur de le fournir.

ANDRÉ GIDE. *(Divers.)*

I. *El malentendido de la técnica.*

A fuerza de obvias, a fuerza de implacablemente imprescindibles, no le ocurriría a ninguno abominar de las convenciones formales del lenguaje. Porque, para expresar sus inconformidades con el uso de las letras que significan los sonidos, con el agrupamiento de letras que forman y significan las palabras o los conceptos y con la unión de estas palabras que integran las oraciones, sería preciso servirse de las mismas fórmulas y técnicas expresivas que se pretendía abominar. Y, sin embargo, cuando la abominación se dirige a técnicas expresivas más complejas, y por ello más enrarecidas; cuando se ataca a los procedimientos de composición general, el tiro suele parar en un punto vulnerable, quizá por su misma calidad brumosa, que le depara el desprecio de los confiados en las virtudes del escritor buen salvaje.

No quiero reincurrir con estas alusiones a cierto carácter formal y técnico de los medios expresivos en aquel error de la lingüística que veía en la lengua una creación lógica, o un sistema de signos, o un fruto de la gramática. Vossler y su brillante escuela del "idealismo lingüístico" han venido a tiempo para desvelar en el lenguaje algo más que una desierta creación intelectual. La fuerza que lo crea, lo mantiene y lo renueva es una humedad espiritual que hincha y trasmuta los secos moldes de las palabras para comunicarles aquella vida que el escritor pueda destinarles. Pero, para que este enriquecimiento espiritual sea posible, sigue siendo condición precisa su disposición armónica, su arreglo conforme a las íntimas estructuras mentales y, aunque sea frecuente pensar lo contrario, esta armonía y esta conformidad entre lo escrito y la mente que ha de recibirlo no son facultades espontáneas del hombre; más bien, no todos los hombres toman la pluma conservándolas y, muchos de ellos, no alcanzan a comprender hasta qué punto son indispensables estas cualidades y estas faenas técnicas en la literatura y cuál es la exacta connotación de este policía del estilo y de la composición que miran con tan malos ojos.

Si trato de explicarme por qué quiero deshacer este malentendido, alcanzo una razón muy inmediata y personal pero que supongo puede aprovechar y convenir a muchos otros. Es el caso que, interesado con alguna constancia en los problemas de la elaboración literaria —como un curioso que pretendiera desarmarlo todo, sin conseguir averiguar nunca las secretas causas del tic-tac de los relojes literarios y mucho menos rehacerlos después de la exploración— suelo tener muy continuas desavenencias con quienes todo lo confían a sus éxtasis o a su genio, o con otros que ven en la sola alusión al término "técnica de", referido a una clase cualquiera de obras literarias, una monstruosa profanación a la divinidad secreta e intocable de la poesía. Las referencias a los ensayos filosóficos que previenen al hombre de los peligros del tecnicismo no se hacen esperar y, pronto, me veo en la confusa situación de un sujeto que pretendiera disfrutar el perfume de las rosas con una terrible maquinaria, o crearlas sintéticamente. Y es el caso que, según mis alcances, sigo profesando un alegre respeto por las rosas, pero supongo que para poder surgir en el prado requirieron ciertas circunstancias muy rigurosas e imprescindibles —posibles de llamar: "la técnica de la rosa"— y que los más —no yo— tienen la delicadeza de olvidar.

No es otra cosa la técnica en literatura. Las creaciones del espíritu, como las de la naturaleza, exigen unas circunstancias, unos procedimientos, una técnica en fin, que han de prever y preceder al paso de la verdadera poesía, o eso que antes se prefería llamar musa o inspiración. No todo es esperar su descenso, ni todo exclamarla inagotablemente. El jardín soli-

cita abonos y humedad, tierra y aire, cultivo, cultura; y el espíritu otro tanto: la semilla y su flor, el estímulo inicial y la obra literaria consumada, surgirán como unos dones cual aquellos que Sor Juana llamaba "las finezas del divino amor", es decir, por añadidura, por gala y cuando todo ha sido dispuesto para su venida. Pues bien, la técnica en literatura es precisamente esta natural disposición de la tierra o de la lengua para que pueda recibir su legado, la rosa, la poesía; y nada más ni nada menos. Antes, pues, que antinatural, que monstruosa, no pretende sino reducir al lenguaje literario a lo natural que, si bien se mira, es cualidad que suele andar muy lejana de nuestras mentes.

II. *Técnica: naturalidad.*

¿Por qué la técnica en literatura viene a ser una reducción a lo natural? (1) Veamos en principio, cómo se nos presenta la literatura, no como creación, ni como elaboración, ni como materia de estudio, sino más estrictamente, como simple comunicación. En este sentido, la literatura nos comunica, por medio de signos escritos, unas experiencias transidas de una peculiar esencia llamada poesía. (No apuremos demasiado la justeza de esta proposición que basta como está por el momento). Mas para que esta comunicación de las esencias de la literatura sea posible tiene que hacerse, inexorablemente, en formas comunicables, es decir, en especies capaces de reducir a las formas mentales de un cierto grupo de lectores de una cierta etapa histórico-cultural. ¿Y qué otra cosa son estas estructuras de la mente, sino la sintaxis, la lógica del conocimiento y en suma los métodos para la intercomunicación humana? Los más esenciales movimientos y ritmos humanos se reflejan en ellas, que vienen a ser como otros cuerpos gemelos viviendo una vida semejante a la que reproducen. Aprendemos las esencias de toda comunicación literaria en cuanto su mecánica repite el movimiento de la vida: el nacimiento, la ascensión, la caída y el descanso cumplido; aprendemos los ritmos del lenguaje en cuanto se imprime en ellos el ritmo de la respiración y de las avenidas de la sangre; y recibimos la sensación de la perfección y la belleza cuando en una obra del espíritu sus miembros realizan un trabajo orgánico y planificado, cada uno moviéndose en su categoría y en su propia función para un fin armónico. En la música, los acordes o los arpegios en tono mayor nos dan una sensación de equilibrio, de fuerza, de obra consumada y serena, porque están articulados en intervalos que nos parecen el salto justo que cae firmemente en la nota a que se disparó su impulso inicial y, por el contrario, los de tono menor comunican un ansia, una angustia gris y húmeda, un estado negativo por esos muñones derrotados que dejan en las ondas, por ese salto en falso que declina a la mitad de su ciclo. Guyau, en unas páginas olvidadas pero eficazmente esclarecedoras de estas indagaciones (2), afirma que la impresión de la gracia o de la belleza se nos muestra en aquello en que obra el menor esfuerzo, en el trabajo más preciso y ágil, más aéreo, en la adaptación completa a un fin real o fingido, en el armonioso equilibrio entre la vida y su medio. En suma, aprendemos las esencias del arte en cuanto sus estructuras repiten los movimientos y los ritmos con que se mueve la vida misma del hombre y de las criaturas todas de la tierra. Concebimos esas esencias en cuanto gravitando en torno a estas estructuras de la vida, en cuanto acercándose o alejándose de ellas (3); y toda noción estética, para ser comunicable, ha de reconocer en el movimiento de la vida, en sus formas naturales, su punto de origen y referencia.

Cuando en literatura hablamos de proporción, armonía, acuerdo, plenitud, arquitectura interna, o nos referimos en términos activos a elaboración, composición, planificación, estilo, retórica, técnica literaria en suma, aludimos estrictamente a la conformidad con las formas naturales de la mente y de la vida de unas creaciones literarias.

III. *Formas mentales comunes y estilos individuales.*

Pero en estas estructuras mentales, proyectadas en toda expresión literaria, no todo es rigurosamente común a todos los hombres y a todas las épocas. Las diferencias existentes, más

(1) Lo natural entendido aquí como aquello que reproduce a la naturaleza, de suyo compleja. Y no lo natural en ese otro sentido de "naturalidad" que implica la creencia en la sencillez y en la simplicidad de las formas naturales. Tampoco como imitación realista de la naturaleza que a su vez es una actitud histórica literaria y no este acuerdo estructural a que aquí se alude.

(2) GUYAU. *Los problemas de la estética contemporánea.* — 1897: Cap. IV, Condiciones de la belleza en los movimientos.

(3) Esto es, que la exigencia de la conformidad de las creaciones del espíritu con las estructuras de la naturaleza no toca sino a un mínimo núcleo indispensable y deja un amplio espacio libre para estas oscilaciones. Campo a donde pueden ocurrir la comunicación de lo oscuro, de lo exquisito y de lo revolucionario contra la época cultural, posibilidades tan importantes puesto que son ellas las que determinan la vida o evolución de las literaturas.

o menos profundas, cuando han logrado estructurarse en sí mismas —y sólo entonces— constituyen los estilos individuales, los colectivos y los históricos. Y sin embargo, sustentando a estas diferencias peculiarizantes, persisten unas formas mentales que continúan siendo comunes y que, ofreciendo la repetición de las formas poseídas en común, posibilitan la comunicación de su contenido, y por añadidura, la de esas formas no comunes, sino individuales, que hacen el estilo. La no existencia de esta base estructural común, la disposición de los elementos del discurso con arreglo a una pura peculiaridad mental, implica la obvia consecuencia de una escritura sólo comprensible quizá para su propio autor: a tal estado, disociativo de la lógica, llámasele locura.

Es aleccionante examinar cómo han ido mudándose en la historia estas capas no esenciales de las estructuras de la mente y con qué precisión se ha fijado su mecanismo en las obras literarias. Los estilos de épocas —al mismo tiempo que ofrecen sorprendentes analogías entre sus diversos órdenes mentales, por ejemplo entre obras filosóficas y obras literarias, o entre la arquitectura y la literatura ([4])—, son, casi invariablemente, una proyección de sus estructuras mentales características. Así, por ejemplo, si la Edad Media tiene una tendencia mental hacia la organización de sus nociones del mundo en la forma del silogismo, esqueleto fundamental de la escolástica, sus formas literarias revisten insistentemente un método gemelo: los debates de contrarios (debate del alma y el cuerpo, del agua y del vino, del amor y un viejo, etc.) cuya oposición se mueve siempre en vista de obtener un saber de salvación. El idealismo platónico, la preocupación por las esencias, en el Renacimiento, se proyectan literariamente en las idealizaciones conceptuales y de la naturaleza cuya huella es tan visible en la poesía española a partir de Garcilaso. Y no sería extremado añadir que en nuestro tiempo la estructura y el método de la fenomenología pueden descubrirse prolongados en algunas de nuestras más representativas obras literarias, el *Ulises* de Joyce, *En busca del tiempo perdido* de Proust, por ejemplo; es decir, descripciones neutras, documentales, de unas experiencias humanas, neorrealismo. Supongo que estas correspondencias tan reveladoras no han sido exploradas todavía y yo no hago aquí sino señalar muy ligeramente algunas de ellas. Quien estudie su proceso, sus determinaciones y sus formas históricas realizará un estudio tan interesante como eficaz para precisar las relaciones existentes entre las diversas esferas del pensamiento humano.

Peculiaridades mentales y estilísticas, como las recién aludidas, tienen aún una muy visible identidad en sus estructuras más profundas puesto que se entroncan en una misma tradición cultural, la del pensamiento occidental, de la que no son sino algunos de sus estadios. Pero han existido otros tipos de pensamiento —arcaicos, especialmente— cuya estructuración mental difiere de la nuestra, occidental, no sólo en sus estratos superficiales sino también en aquellos más profundos. Y así como nos es difícil comprender los sistemas y caminos de las reacciones que frente al mundo tienen los pueblos extranjeros, y así como cada uno de ellos posee una muy personal *visión del mundo* —como la llaman los filósofos alemanes— y la tienen también cada uno de los hombres, en mayor o menor grado y más o menos diferenciada y constituída, de la misma manera los hombres de épocas remotas y de culturas cuya tradición y continuidad hemos perdido, poseen caminos para entender y expresar el mundo cuya guía nos es ya extraña. Estos caminos no son otra cosa que estructuras mentales con las que no poseemos ya sino muy poco en común y cuyos métodos podemos reconstruir con un esfuerzo que no excluye la intervención del azar. Entreguémonos a estas pesquisas examinando algunos casos de estructuras mentales arcaicas.

En los restos que conocemos de la poesía indígena mexicana de la altiplanicie —gracias a los cuidados de los misioneros y a las versiones más fieles de A. M. Garibay, mucho más merecedoras de crédito que las de sus predecesores—, sus especialistas señalan el empleo de una vieja técnica expresiva, el paralelismo, cuyo uso aparece abundantemente en las poesías arcaicas y que aun puede considerarse característico de ellas. La repetición cíclica de imágenes, de locuciones exclamativas, de apóstrofes, de apelativos, conforma este procedimiento, notorio en las estrofas que siguen:

Ah, la flor amarilla abrió su corola:
es ella nuestra madre, la pintada con divino (muslo
que vino de Tamoanchan.

---

(4) Son conocidos los ejemplos que emparejan a Dante con Sto. Tomás, a Goethe con Spinoza, a Wagner con Shopenhahuer, a Racine con Descartes, o los estudios comparativos entre la catedral medioeval y la *Suma*. Ver, por ejemplo, el trabajo de Tomás Gurza *La Catedral y la "Suma"*, en el volumen *Del Cristianismo y la Edad Media*. México, 1943. Alfonso Reyes alude a esta cuestión en sus *Prolegómenos a una teoría literaria.*

La flor amarilla floreció:
es ella nuestra madre, la pintada con divino (muslo
que vino de Tamoanchan.
Ah, la flor blanca abrió su corola:
es ella nuestra madre, la pintada con divino (muslo
que vino de Tamoanchan.
La flor blanca floreció:
es ella nuestra madre, la pintada con divino (muslo
que vino de Tamoanchan.

(Canto a la Madre de los Dioses).

La ilustración anterior no es el ejemplo más hermoso que pueda darnos la poesía indígena mexicana: es el que más ostensiblemente nos muestra este procedimiento denominado paralelismo. Otro tanto pueden señalarnos ciertos pasajes de los libros sagrados de los maya-quichés, el *Popol Vuh* y el *Libro de Chilam Balam de Chumayel* (5). Del *Popol Vuh* es el pasaje siguiente:

"Entonces vino la Palabra; vino aquí de los Dominadores, de los Poderosos del Cielo, en las tinieblas, en la noche; fué dicha por los Dominadores, los Poderosos del Cielo; hablaron; entonces celebraron consejo, entonces pensaron, se comprendieron, unieron sus palabras, sus sabidurías".

Ahora bien; en ningún caso encontraremos en estos ejemplos tipos de estructuras mentales según la forma oracional —característica del pensamiento occidental—: sujeto, verbo, atributo y complementos, articulados por medio de conjunciones, matizados y conducidos por artículos, adjetivos y preposiciones, y enlazados y recordados por relativos y pronombres, sino que, por una parte, puede decirse que no existen ni los pronombres ni los relativos —cuya función es recordar psicológicamente los sujetos— y, en su lugar, se repiten —paralelismos— esos sujetos uno al lado de otro, sin articularse y, por otra, no se construye con los elementos dados una oración cíclica, sino un conjunto de proposiciones dirigidas a un tema común. El discurso, entonces, toma un aspecto estructural que puede representarse como un núcleo sujeto del que parten radios-proposiciones cuya única relación es la contigüidad formal y mental; constitución ciertamente muy diversa a la de nuestra oración gramatical.

Un ejemplo más de estructuras arcaicas mentales puede reconocerse en la producción legendaria y narrativa que León Frobenius, Blaise Cendras y otros, han recogido de las tribus africanas —no en la forma reconstituída en que aparecen, por ejemplo, en *El Decamerón negro*, sino en su estado original—. El procedimiento mental de estas leyendas caballerescas, fábulas y cuentos coincide en gran parte con el registrado en la producción literaria de los pueblos precortesianos: no existen en ellos ni el pronombre ni el relativo y, para suplirlos, se repiten en cada caso los sujetos, puesto que no se concibe el antecedente. Si de alguna manera quisiera llamarse a estas estructuras mentales, propondría llamarlas estructuras por *adición* para diferenciarlas del tipo occidental que puede llamarse *oracional* u *orgánico*. Este breve ejemplo aclarará lo dicho: si se quiere decir "El rey Yama que iba a caballo", la oración se descompondrá en oraciones simples, como los cuadros sucesivos de una narración plástica, y se presentará así: "Yama es rey". "Yama, rey, tiene un caballo". "Yama, rey, va montado en su caballo" (6).

¿Quién lanzaría la primera piedra afirmando que esta organización "salvaje" del pensamiento es del todo extraña en nuestros días? No es necesaria una destacada agudeza para descubrirla en el estilo de algunos de nuestros escritores. Puedo evitar, entonces, fatigarme con esa enumeración.

Pero aun en procedimientos particulares del lenguaje pueden registrarse mecanismos arcaicos —si bien todavía cargados del esplendor de un bizarro fuego digno de reavivarse—. Uno de estos procedimientos particulares del lenguaje, y no el menos provechoso de los que solemos emplear, es el uso de comparaciones, metáforas, asociaciones, imágenes, símbolos, alegorías, parábolas, pertenecientes todos, en diferentes grados y cada uno según sus propios mecanismos, a un tipo de procedimientos lingüísticos consistentes en relaciones patentes o tácitas entre una realidad objeto y otra realidad de segundo plano que obra como referencia ilustrativa sobre la primera. Si exploramos los tipos de estas relaciones —cuyo juego ha ido afinando el tiempo— encontraremos que actúan por caminos lógicos, intelectuales, culturales, imaginativos,

(5) De estos libros y del antes citado *Poesía indígena* existen excelentes ediciones en la Biblioteca del Estudiante Universitario, tomos I, 11, 21 respectivamente, años 1939, 1940 y 1941, publicada por la Universidad de México.

(6) Tomo el ejemplo de GUILLERMO DIAZ-PLAJA. *La ventana de papel* (Ensayos sobre el fenómeno literario).— Barcelona, 1939, p. 187

sensoriales, físicos, emotivos, etc., alargando o angostando las distancias entre la realidad objeto y la realidad evocada según la pretensión y capacidad imaginativa del poeta que las expresa; pero, en todos los casos, sirviéndose de saltos o relaciones mentales cuyo juego puede reproducirse espontáneamente, pues que se funda en capacidades comunes, como son las antes enumeradas. Ahora bien. Los antiguos poetas germánicos, especialmente los islandeses, concibieron un procedimiento metafórico que no se basaba en mecanismos asociativos cuyo juego, poseído en común, pudiera crearse por el poeta y reproducirse por el lector libremente, sino que, para cada caso, establecían por anticipado ese juego. Estas menciones enigmáticas, estas metáforas monedas, recibieron el nombre de *kenning*, cuyo más conocido plural es *kenningar*, y alcanzaron su mayor esplendor hacia principios del 1200, época en que los *thulir*, o rapsodas repetidores anónimos, fueron desposeídos por los *escaldos*, poetas de intención personal. La obra de estos primitivos poetas no consistía por tanto, como lo entendemos ahora, en la creación y exhibición de las metáforas; su afán prefería retener y aplicar estos prefijados e invariables sinónimos (7). Los *kenning* —supone el envidiable Jorge Luis Borges, de quien recojo esta seductora exposición (8)— debían "ser estudiados en fila por los aprendices del *skald*, pero no eran propuestos al auditorio de un modo esquemático, sino entre la agitación de los versos". Se ignoran sus leyes y casi todo cuanto les concierne; pero es posible descubrir su predilección por el carácter funcional, su mayor aptitud para denunciar el movimiento o el empleo de los objetos que nombran, antes que su figura. Ostentan una vastedad y una agitada y ruda emoción que hacen presumible la poderosa alegría, el espeso humor o el primitivo goce verbal que los engendraron. Enfrentarnos a una muestra de ellos no deja de engañarnos respecto a su contenido: con ingenua suficiencia tendemos a sorprender metáforas de mecanismo común en lo que no es sino una clave arbitraria. Y tal engaño puede ser nuestro mayor deleite.

En la *Saga de Grettir*, por ejemplo, se desliza esta información:

El héroe mató al hijo de Mak;
Hubo tempestad de espadas y alimento de (cuervos.

Las del segundo verso, contra lo que puede suponerse, no son imágenes brillantes del ardor del combate y sus despojos. "Alimento de cuervos" es el prefijado sinónimo de "cadáver" y "tempestad de espadas" lo es de "batalla". Pero era posible obtener una mayor riqueza y una más provechosa confusión para sus lectores futuros, como puede observarse en esta canción:

El aniquilador de la prole de los gigantes
quebró al fuerte bisonte de la pradera de la (gaviota.
Así, los dioses, mientras el guardián de la cam- (pana se lamentaba,
destrozaron el halcón de la ribera.
Al caballo que corre por arrecifes
de poco le valió Jesucristo.

"El aniquilador de las crías de los gigantes es el rojizo Thor. El guardián de las campana es un ministro de la nueva fe, según su atributo. El bisonte del prado de la gaviota, el halcón de la ribera y el caballo que corre por arrecifes no son tres animales irregulares, sino una sola nave maltrecha. De esas penosas ecuaciones sintácticas la primera es de segundo grado, puesto que la pradera de la gaviota ya es un *kenning* del mar... Desatados esos nudos parciales, dejó al lector la clarificación total de las líneas, un poco *décevante* por cierto. La precelente Saga de Njal los pone en la abominable boca plutónica de Steinvora, madre de Ref el Escaldo".

Antes de abandonar estos deslumbrantes *kenningar* reproduciré gozosamente algunos de los que ha compilado el mismo Borges:

gansos de la batalla:	las flechas
fuego del mar............ fuego del Rhin............ fuego del dragón.......... bronce de las discordias.......	el oro
bosque de la quijada:	la barba
peñasco de los hombros........ castillo del cuerpo............	la cabeza
caballo del pirata........... ciervo del mar............. patín del Viking............ halcón de la ribera..........	la nave

(7) Estos *kenningar* pueden confundirse, aun por su rudo sabor, con los epítetos empleados en los poemas homéricos, con los que tienen, sin embargo, radicales diferencias. Los *kenningar* operan: a) como sinónimos invariables o claves, y b) en lugar de los objetos mentados. Los epítetos homéricos, por ejemplo "Aquiles, el de los pies ligeros", aparecen, en cambio, como un añadido o característica acompañante del objeto. Procedimiento que pertenece ya a nuestro tipo de ideación moderna.

(8) JORGE LUIS BORGES. *Noticia de los Kenningar*, en *Sur*, 6. Buenos Aires, Arg., 1932, pp. 202—208.

baño del cisne.............. camino de las velas.......... ruta de la ballena........... prado de la gaviota..........	el mar
teñidor de las espadas....... árbol del yelmo............	el guerrero
viaje de las olas:	la inundación
fragua del canto:	la cabeza del *shald*
yelmo del aire:	la neblina
yelmo de la noche:	la sombra
ogra de la batalla............. querido alimentador de los lobos..	el hacha
encuentro de las fuentes........ juego de los filos............. borrachera de las espadas.......	la batalla
riacho de los lobos........... marea de la matanza......... rocío del muerto............. sudor de la guerra........... agua de la espada...........	la sangre
espina de la batalla.......... pescado de la batalla......... roedor de yelmos............ perro de cadáveres........... lobo de las heridas........... rama de las heridas..........	la espada

De este poderoso esplendor de los *kenningar* rescatemos solamente su mecanismo. No nos sirven aquí, infortunadamente, más que para ejemplificar un tipo de procedimiento arcaico en el lenguaje que, unido al paralelismo de nuestros viejos textos indígenas y a las oraciones simples sin relativo de los africanos, nos ilustran respecto a estructuras mentales que ostentan diferencias más o menos radicales con nuestro tipo de organización del pensamiento. Las dificultades, las oscuridades, los engaños con que tropezamos en su examen reconocen su origen en la mentalidad que los creó, poseedora de mecanismos cuyo juego hemos perdido u olvidado. El tiempo muda también los pasos del espíritu, sus ritmos y sus designios. Y, para que nos sea dado recibir su comunicación, es necesario poseer en común con ellos una misma época o una misma tradición cultural. Las diferencias existentes entre las estructuras mentales individuales, pueden ser trasmitidas cuando las sustenta un sustrato estructural común; pero, a medida que ese sustrato va desapareciendo, decrecen también las posibilidades de comunicación. Una de las funciones de la técnica en literatura viene a ser, precisamente, reducir al lenguaje a estos tipos estructurales cuya condición natural y cuya comunidad permiten su comunicación.

IV. *Naturalidad, virtud escasa.*

Mas, por otra parte, esta expresión conformada de acuerdo con lo natural y lo poseído en común, no es una aptitud que exista habitualmente en todos los hombres. Puntualicemos. No es habitual pero sí existe originalmente en los hombres de una comunidad cultural e histórica. Los estilos que podemos llamar primitivos, o rudos, o arcaicos, por ejemplo el del juglar anónimo del *Poema del Cid* o aun el de Berceo, no tienen compostura retórica, pero, edificados en una estructuración lógica no corrompida y utilizando los recursos del lenguaje vivo del pueblo —el más rico y el más eficaz— alcanzan naturalmente su gran poder expresivo y comunicativo al conformarse en las estructuras naturales y comunes por una acomodación espontánea, libre de vicios mentales; estos estilos poseen, en suma, originalmente estas aptitudes.

Los más, empero, al decidirse a tomar la pluma, han perdido ya esta aptitud original. Una represión extraña les impide escribir como hablan —según se jactaba el pulido Juan de Valdés— y, siendo incapaces de recobrar conscientemente las proporciones, caen en lo desmesurado. ¿Cuántas circunstancias determinan esta pérdida? Una moderada enumeración de ellas nos denuncia su naturaleza: corrupciones mentales idiomáticas, formas sintácticas elípticas o convencionales de una capa social, falta de ejercitación del discurso, insuficiencias mentales, corrupciones de la baja literatura, falta de comunicación y convivencia con los grandes modelos literarios del idioma, carencia lógica, carencia de la noción de las estructuras, etc. En fin, corrupciones lógicas en lugar del acrecentamiento y conservación de las aptitudes naturales de la mente. En tal coyuntura, ha de intervenir la técnica para ilustrar a esas mentes en las formas estructurales que han olvidado y para reenseñarles esa arquitectura de las creaciones del espíritu. Es significativo el hecho de que sean las formas semicultas de la literatura las que incurran con mayor frecuencia en aberraciones formales, en monstruosidades, en desmesuramientos y, sobre esto, en peregrinos denuestos contra las recomendaciones que se les formulan para que no olviden esos autores que sus escritos deben hacerse como los zapatos y

las catedrales: eficaces y armónicamente dispuestos. No llegan a comprender que no se les pide más que no contradigan a la naturaleza y que reproduzcan su acuerdo, su armonía, su mesura. Existen quienes se expresan naturalmente con eficacia y proporción: para quienes lo natural es lo natural; pero, para estos otros que forman legión y que tienen a lo natural por lo monstruoso, sirve la técnica cuya misión es devolverlos a la proporción y a la armonía, reenseñarles la original arquitectura de las formas naturales que han olvidado.

V. *Técnica como aprovechamiento artificioso.*

Hasta aquí, hemos considerado a la técnica literaria únicamente en su aspecto que podemos llamar imperativo, esto es, en aquellas cualidades exigidas inexorablemente en unos escritos para que sea posible tener una comunicación con ellos. Pero la técnica en literatura no tiene sólo este destino —la reducción a las formas estructurales comunes de la mente y de la naturaleza;— tiene, además, una función que sobrepasa a la naturaleza misma, que es ya antinatural y que aparece como un fruto del ingenio humano, reedificando las fábricas simples del espíritu. La técnica, en este sentido, funciona como un aprovechamiento artificioso.

Aquí llega a intervenir la retórica para enseñarnos los recursos expresivos del lenguaje, ya en la forma sistemática y dogmática de las preceptivas, o ya en esa otra manera más libre y personal como aprendemos de la experiencia tradicional, de los grandes autores o de los modelos espirituales de cada época, tipos de soluciones artificiosas al problema de nuestra expresión literaria.

Sistemática o cordialmente, aprendemos las deformaciones estructurales a que se reducen los escritos literarios para obtener unos efectos deseados; probamos la resistencia de los materiales, su eficacia impresionante; visualizamos —como decía el intachable Henry James— todas las elevaciones y los efectos de cada columna y cavilamos en el sitio que debe ocupar cada piedra del edificio que es la novela, el drama o el poema, y llegamos hasta aspirar, con el autor de *The portrait of a lady*, a construir obras literarias como los arquitectos construyen catedrales.

Estas deformaciones artificiosas se imprimen sobre distintas regiones del cuerpo literario. Con la mira de obtener ciertos efectos expresivos, de enfatizar u oscurecer un elemento, de contrastarlo o destacarlo, de ganar una impresión tranquila o agitada, alteramos la secuencia de las palabras, de las oraciones, de los versos, de las estrofas, de los períodos o de los capítulos de la obra literaria; la reedificamos, en fin, para mover con mayor eficacia la sensibilidad o la conciencia de los lectores. Y no sólo toca esta reedificación al orden de los elementos; llega aun a su materia misma, a la entonación del discurso, a la perspectiva desde la que recreamos una experiencia humana, a la selección de los elementos, al estilo, a las formas sintácticas, a la calidad de los adjetivos, a la disposición y dosificación de esos elementos accidentales que son el ornato y la sazón de las obras literarias; buscamos, entonces, planificar hasta los últimos materiales de los escritos para descubrir, dentro de su contenido y en atención a su naturaleza, la arquitectura individual requerida imperiosamente por cada obra para que disfrute de su máximo poder expresivo, el movimiento natural de una criatura del espíritu, algo semejante a aquel rostro invariable y desde siempre existente que Swann, en la novela de Proust, sentía que le desvelaba la frase de la sonata de Vinteuil, y como si cualquiera otra forma fuese una impostura y corrompiera o manchara las líneas eternas de una realidad bella, y como si todo el trabajo del artista no fuera otro que esta delicadeza extremada, esta prudencia cariñosa y segura para rescatar de las sombras, para quitarla su velo, sin lastimarla ni mudarla y siguiendo y respetando sólo el secreto dibujo, a la estatua que le espera al final de su trabajo y su sueño.

VI. *Técnica y estilo.*

Antes de examinar las normas imponderables que rigen la naturaleza de la técnica literaria, conviene esclarecer la connotación de otro concepto literario, del que nos hemos servido frecuentemente, y que suele confundirse con la noción que aquí estudiamos: me refiero al concepto de estilo.

Contando ya con una serie de funciones definidas en el concepto de técnica en literatura, las diferencias con el concepto de estilo se tornan eficazmente diáfanas.

Técnica, sintetizando los aspectos ya explorados, es la reducción a la lógica y a la naturaleza, la estructuración acordada a las formas mentales y el aprovechamiento artificioso de los recursos del lenguaje y de las reacciones de la

sensibilidad y la conciencia de los lectores en un escrito literario.

Estilo (9) es, por el contrario, el espíritu de esos escritos —y no su esqueleto lógico—, es la humedad espiritual que su autor les ha comunicado, es, repitiendo unas palabras de Torres Bodet, "la cualidad inviolable" y "la proyección de la personalidad total". Llega aun a ser el matiz determinado por las incorrecciones de un escrito. Nada tiene de común, pues, con la gramática, con la que los profesores se desviven por confundirlo: ésta, consiste en la aplicación de unas reglas y en la reducción de un producto literario a cierto mecanismo acordado por los gramáticos en complicidad con el uso y los modelos lingüísticos; el estilo, en cambio, es cuanto vence y burla aquellos preceptos y aquel uso, cuanto de inflexiones individuales penetra un lenguaje mostrenco. La escritura rigurosamente gramatical es aquella cuyo índice estilístico es cero, porque, precisamente en los desajustes entre las "categorías gramaticales" y las "categorías psicológicas", según la terminología de Vossler (10), y en el grado en que esos desajustes sean individuales y representen la infusión de una humedad espiritual, radica el estilo de un texto literario.

Con todo, volviendo a la inicial oposición entre técnica y estilo, a pesar de las diferencias que los separan, precisa un acuerdo que los una, tal el que reina entre los huesos y el alma de un cuerpo. Una y otros se penetran, se condicionan y, como nacidos ambos de un mismo espíritu, excluyen divorcios y convienen espontáneamente en idénticas peculiaridades, siguiendo cada uno sus propios métodos y destinos.

VII. *Técnica y visión del mundo.*

Acerquémonos, en fin, a explorar el reloj que mide esta noción literaria, el índice que señala su oscilación entre el acierto y el error.

Un vicioso predominio de la técnica, un cuidado mayor para las estructuras literarias que para su contenido —sensible, por ejemplo, en ciertas novelas contemporáneas y en la poesía de una época, los siglos XVII y XVIII, deslumbrada con los juegos del ingenio— denuncian el pecado en que suele incurrir la técnica en literatura: su crecimiento monstruoso o su desacuerdo con el contenido de que esas formas, resueltas por la técnica, son continentes.

El problema reside, pues, en saber qué ha de determinar sus proporciones y su naturaleza.

Como antes se ha aclarado, la técnica no es sino la arquitectura individual exigida por cada obra y, en consecuencia, debe nacer de la obra misma, debe ser el esqueleto funcional de un cuerpo.

Toda obra lleva implícita una visión peculiar e intransferible del mundo, una atención especial para ciertos aspectos y unos modos especiales de enfoque y de traducción conceptual de esos aspectos seleccionados. Ahora bien. Cada una de estas visiones del mundo lleva implicada también su propia fisiología respiratoria y su propia organización interna. Es decir, cada visión del mundo exige una técnica propia y, cuando un escritor ha logrado expresarla, su creación se nos presenta como una obra maestra. La preocupación de Marcel Proust por la captura, por la eternización del tiempo puro, se traduce con invencible maestría en sus frases movidas por esa ansia que se alarga, traza cálidos golfos, sigue largas sinuosidades de médanos y se enriquece apasionadamente de todos los guijarros que en su camino encuentra. La visión que del mundo tiene Huxley, como de un laberinto en que las soledades de los hombres y su entera impotencia para con el mundo y sus nociones se desvelan ignoradas entre sombras, pero trazando con su ceguera un concierto en el que cumplen sin saberlo sus destinadas partituras, se expresa con lúcida exactitud en la desarticulación que imprime al tiempo, en la composición de su materia novelística a base de plurales elementos, en la dislocación de sus perspectivas y en la disposición general de tales materiales trasmutados en esos grandes frescos contrapuntísticos de tan minuciosa perfección. Y otro tanto pudiera añadirse de la visión del mundo de cada uno de los grandes poetas y las arquitecturas formales de su poesía; porque, sólo en cuanto esta visión del mundo se exprese en formas imperecederas e invente en su camino su propia arquitectura, puede hablarse de la supremacía de las creaciones literarias del hombre, llámense novela, teatro o poema.

La omisión de esta exigencia imprescindible trae consigo lo monstruoso o lo informe: el cuer-

(9) Estilo, tomado aquí sólo en esta precisa acepción filológica oponible al concepto de técnica: estilo como genio de una lengua —colectiva o individual—, como índole irreducible, como desajuste con la gramática. Porque, además, existe otro "estilo", del que se ocupa el crítico literario, que consiste en un aprovechamiento de esta masa gramatical y agramatical a la que superpone un nuevo valor, ya no fatal sino intencionado, el valor estético. Así que su examen viene a quedar comprendido en el inciso que se ocupa de la técnica literaria como un aprovechamiento artificioso.

(10) KARL VOSSLER - *Formas gramaticales y psicológicas del lenguaje*, en *Introducción a la estilística romance* por KARL VOSSLER, LEO SPITZER y HELMUT HATZFELD. — Buenos Aires, 1942, pp. 23-86.

po no sostenido por el esqueleto requerido o el cuerpo sin ningún esqueleto. Un vicioso crecimiento de las estructuras —pero desatendiendo su categoría en la creación literaria— ha originado en nuestro tiempo obras que no son sino un esqueleto sin justificación interna al que se ha revestido de una serie de situaciones vitales [11]. Y, pecando por omisión, innúmeras obras novelescas, sobre todo hispanoamericanas, pierden toda posibilidad de solidez y de grandeza por su torpe descuido de la estructuración de sus materiales.

Es quizá difícil sorprender la justa dimensión y consistencia de ese esqueleto, pero, si estrictamente no hay ninguna posibilidad de prescindir de él —si se ansía forjar una obra imperecedera—, no queda sino buscarlo. Las obras maestras que son el testimonio de nuestra dignidad, lo son por haber logrado ese acuerdo superior, esa conjunta nobleza de su carne y sus huesos.

VIII. *Técnica: valor previo.*

¿Cuál es, pues, la vida y la condición de la técnica en la literatura? He intentado perfilar su naturaleza, sus límites, la función que le toca y la norma que debe determinarla. Resumiré brevemente: la literatura, para ser comunicable, debe hacerse dentro o en torno de las formas lógicas del espíritu. Estas formas, aunque por su naturaleza originales, se extravían por diversas circunstancias y, entonces, una de las funciones de la técnica es reenseñar estos arquetipos estructurales olvidados. Pero la técnica en literatura no hace sólo eso, sino que, además, funge ilustrándonos en un aprovechamiento artificioso de los recursos expresivos y de las reacciones que estos estímulos engendran. Su misión es, en fin, hacernos encontrar la arquitectura individual de cada obra que ha de determinar, capitalmente, la visión del mundo que esa obra lleva implícita.

No es, entonces, la técnica en literatura ni ese impertinente policía que muchos quieren ver en ella, ni, como otros exageran, un valor predominante en el lenguaje escrito: es un valor previo, una disposición armoniosa de las formas para que pueda descender hasta ellas el don de la poesía. Compararla con el esqueleto de los cuerpos vivos es sin duda su más fiel y comprensivo retrato. La blanda, tibia belleza de la carne se erige a costa de su sombra animosa. Lo llevamos oculto, casi en el alma, y duele desnudarlo. Esconde, también, dentro de sí una suave médula sangrante, tan viva como las más delicadas yemas.

(11) Compruébese en *Imperial city*, de Elmer Rice



◦ NOCHE EN EL AGUA ◦

NOCHE en el agua.
Yo te lo dije,
noche en el agua.

Cuatro luceros
clavan el aire,
cuatro luceros.
Por cuatro cielos
la noche vale.

Tiempo y alhaja
se lleva el río,
noche en el agua.

Noche que lleva su enorme cielo;
por lo que tiembla sobre sus senos
brilla en el río
con la caída de algún lucero.

Cayó un lucero.

Toda la noche puse los codos
en barandales iluminados.

Cundió la brisa sus nomeolvides
y el dulce vaho
cimbra el aire que el viento roba
como sustrae
los colibríes sin una mano.

Noche que sacas
las cuentas claras de tus estrellas
en los papeles que el río calla.

Por los sauzales.
pasó la onda que sabe cifras
y se equivoca con las estrellas que surgen tarde.
Con qué mirada
busco a la noche que se me pierde
tras la cosecha
de las estrellas
y a espaldas negras brilla ocultada.

Noche en la orilla de mi presencia
que me diluyes en liquidámbar.

Tiempo que suelta
y luego enlaza.

El aire brilla
tiempo y alhaja.

A los rincones de las luciérnagas
la noche baja.

Y hay una mano de rayos X
que entra en mis ojos y se los lleva
para ocultarles otra mirada.

Noche en el agua.

Yo te lo dije
noche en el agua.

Villahermosa, enero de 1943.

CARLOS PELLICER

CAFES CON MUSICA

(MADRID O LAS 49 PROVINCIAS)

o POR ADOLFO SALAZAR o

EL otro día vino a verme un señor, para hacerme una *interviú*. "Estado actual de su espíritu", me preguntó. Me le quedé mirando: no supe qué contestar. —"Sí, me replicó él— si su espíritu pudiese elegir un lugar en el espacio, un momento en el tiempo, ¿qué tiempo y lugar elegiría usted? ¿Cuál es el país maravilloso adonde usted se deja llevar en alas del ensueño? ¿A qué instantes de su vida vuelve usted la mirada cuando se mira dentro de sí?

El señor no se explicó de esa manera, bastante cursilona, pero comprendí que era eso, o algo análogo, lo que quería decir. Comencé, pues, por volver la mirada dentro de mí; a dejarme ir "en alas del ensueño..." —No, le repliqué. No podría usted comprenderlo. Le parecería demasiado prosaico. Mis recuerdos se le antojarían desprovistos de toda poesía... Y sin embargo, para mí...

¿Dónde estoy? ¿Qué momento de mi vida vuelvo a vivir? ¿Soy más viejo? ¿Más joven? Realmente no lo sé: soy en este *film* que pasa por delante de mis ojos "vueltos hacia dentro" de mí, el mismo que soy ahora, en estos momentos de mi vida. Pero el lugar... Sí, ése lo veo perfectamente. Con la más maravillosa claridad, en su luz de atardecida de agosto, en Madrid. En pleno Madrid.

La calle de Toledo... Una casa de ladrillos rojos. ¿Cuál? Por ejemplo, el esquinazo con la calle de la Colegiata. Los balcones que dan al mediodía dejan ver tejados bajos, de teja descolorida, de fuerte pendiente con lucernas que se proyectan hacia la calle: los tejados de San Isidro. Los balcones que miran al poniente están llenos de luz. Una luz cegadora, que en seguida se hace blanda. El sol se esconde por la calle de Segovia y los mozos del café de San Isidro comienzan a levantar —vueltas de namubrio— los toldos de lona a listas.

Voy a subir la persiana. La hora de subir la persiana es una hora especial, señalada, en el día de verano madrileño. La persiana es de tablillas, pero no como las que vemos por aquí y más al norte, que caen dentro de las habitaciones. Esta de mi casa se echa fuera por encima de la barandilla y viene a hacer un perfil como un cuatro. En el balcón hay una mata de albahaca. En otro balcón una hortensia. ¡Albahaca de verbena! ¡Hortensias de San Juan!). Estoy en el comedor, en mangas de elástica sin mangas, lo cual es una *tenue* poco elegante, y me doy aire con un *pai-pai* mientras me columpio suavemente en una mecedora, airosa de líneas. Estoy en el comedor de mi casa, en "mi" comedor. ¡Y cómo me gusta pensar en "mi" comedor, cuando desde hace años vivo en una habitación única, que es alcoba y despacho y comedor y todo junto, a un tiempo! Mi comedor es espacioso, ventilado. Los baldosines blancos y rojos brillan de limpios, y dan frescura al ambiente. En medio del comedor, la mesa cuadrada, "de pintado pino". Sobre ella, un hule con flores, y encima la botija de barro de Andújar, "*agua que serenó...*" —Fulana, Baudilia —llamo a la criada—, ¿por qué no tiene agua esta botija? Tráigame un vaso de la fuente. —Tendrá usted que esperar a que corra el grifo, porque ahora sale como caldo... —¿Qué tenemos esta noche para cenar, Baudilia? —Merluza frita y ensalada. —¿Y qué pasó con el cocido que sobró de esta mañana? —Lo envolví en un *Imparcial* y se lo di a la trapera. —Pues me ha fastidiado usted, porque quería habérmelo comido frito...

—Si me fuese un rato al café, pienso. La hora es ideal en el vasto café de San Isidro, desierto en este instante, todo él sumergido en una luz acuática que se refleja en los espejos inmensos. Sumergido también en un silencio profundo, mientras el río humano va y viene por la calle de Toledo. Si yo fuese coleccionista de algo, sería coleccionista de luces. Quiero decir, de la luz que hace a tal hora y en tal sitio. Encontrar esa luz, en ese instante preciso, es un placer inefable. La mayor parte de la veces que iba a la Sierra era por encontrar un instante de luz a una hora justa, por ejemplo, en los pinares, cuesta arriba de Guadarrama a la hora de la siesta. O la hora del atardecer en la estación de El Escorial, cuando esperábamos que llegase el tren de Avila, para volvernos a Madrid, apretujados entre gentes que apretujaban contra sí manojos enormes de tomillo en flor, de ramos de brezo. ¡Qué luz fresca, de un azul lechoso, perfumada a monte bajo, estremecida por el primer airecillo que levanta la luna! El recuerdo de esa hora crepuscular, en el Esco-

rial, cuando el tren viene entre los taludes berroqueños, o cuando su ojo amarillo aparece de improviso saliendo del túnel de Cercedilla, me produce una nostalgia aguda.

Me vuelvo a Madrid. Madrid tenía una hora de luz incomparable: la de las once de la mañana, en los cafés de la calle de Alcalá. Pero la luz más rica, más variada en matices originales, es la de las horas de la tarde en los cafés de la calle de Toledo abajo; luz diferente en cada uno de ellos, con una personalidad peculiar que los aficionados a coleccionarlas saben degustar, como yo lo hago ahora que me doy cuenta de ello. ¿Me había dado cuenta antes de que era un coleccionista de horas de luz en los cafés de barrio? No. Sin duda que no. Pero lo sentía, sin duda, porque al mirarme "hacia dentro", como quiere el señor de la *interviú*, veo aquellos cafés y aquellas horas pintados en mi ventana interior con una claridad diamantina.

Los cafés, además, tenían (¿tienen?) su olor. Un olor a café, claro está, pero un olor *sui genéris* en el que colaboran el espurreo sobre el suelo, algún relente de cocina fría, un cierto vaho que sale de la cueva; olores que hacían que fuese imposible confundir un café con otro.

En medio del café de San Isidro, cerca del mostrador, está el enorme piano. Tiene un cobertor, un "cubrepiano" de paño verde, algo mugriento, con los ribetes de badana. Los divanes de peluche están forrados de lona en esta época calurosa y, en los cafés más modestos, un tul rosa o malva o azul protege los espejos contra las moscas. Los huecos del café de San Millán, abiertos de par en par, son como balcones, con su baranda. Es cómodo apoyarse en ella mientras el camarero viene a serviros el café. La mesa de mármol es larguísima. Tan grande, que con su losa podría hacerse una lápida de sepultura. Tiene una canal como reborde, por donde escurre, lento, el café que ha caído en el plato, al revolver el azúcar. Cuando ceso en este trabajo, el silencio reina en el café, sólo estorbado por el sorber en su barquillo de una señora que toma leche merengada.

Toda la gente que pasa —y pasa mucha gente— por la calle de los Estudios y del Duque de Alba, me interesa. Hombres, mujeres, viejos, jóvenes, todos tienen un aire inconfundible de "personas"; todos son "personas", gente viva. No sombras, como los tantos millones que estamos viendo, desde varios años atrás, por esos mundos que jamás creímos llegar a ver, cuando mirábamos pensativamente el mapa, en la oficina. Mujeres gordas, flacas, guapetonas, indiferentes, también feas, pero "mujeres". Los hombres, todos, empleados de ministerio o maestros de oficio, dignos con su bigote y bajo su sombrero, que de vez en cuando es un sombrero hongo, de color ala de mosca.

Un airecito delgado, impalpable, trae cierto matiz olfativo de ajos y pimientos. Chirría el manubrio del toldo y comienzan a oírse, lejos, los primeros voceadores del *Heraldo*. Un hombre grueso, joven aún, entra. Es el pianista. Se llama don Ignacio Barba y es hijo de don Romualdo, el encargado de la Casa Dotesio. Don Romualdo, el viejo, es un señor muy simpático, que nos atiende con una sonrisa bonachona a los muchachos que vamos a registrar cierto cajón donde hay unos cuadernitos amarillos que se denominan "partituras miniatura". Allí hay cuartetos, quintetos, obras de orquesta. Mis preferidos son los cuartetos. Haydn, Mozart, Beethoven. Ahincadamente pretendo sacarles el secreto: su secreto sonoro. Mi vida de muchacho está oreada por esta música que intento descifrar en los ratos vacantes en una oficina. Una dura oficina aquélla: la "sala de aparatos" de Telégrafos. Cayetano Jara se ha de acordar: Jara, el gran arquitecto, que resolvía sus ecuaciones sobre la tabla del Hughes, en los ratos de *cero*. Jara era un buen hughista, y yo era su *copin*, galicismo telegráfico que viene a ser algo así como su escudero. El, trazaba coordenadas. Yo hacía notitas en varios pentágramas; mis ejercicios de contrapunto.

Moisés, el violinista de la Sinfónica, saca el violín de su caja funeraria, forrada de terciopelo azul, bastante despeluchado, y, con don Ignacio, comienzan a tocar el primer número del programa. Este primer número daba ya a entender cuál era la categoría del café. Del café lírico, del café con "piano y violín" a veces con sexteto.

Los cafés musicales fueron una institución madrileña, y aquella institución fué nuestro Conservatorio. Había cafés de piano y violín modestos, como el de San Millán, por ejemplo, o el del Pilar, junto a la Plaza de la Paja, cuyo programa comenzaba, lo más corrientemente, por *Moraima* o la obertura de *Lysistrata* . . . Aunque de piano y violín, había otros de curso superior. El de la Concepción, muchos han de recordarlo, en la Corredera, frente al teatro de Lara, y, sobre todo, el del

Nuevo Levante, en la calle del Arenal, especie de Universidad del Buen Gusto donde se reunían ingenios preclaros a quienes, con frecuencia, no les gustaba la música.

Los cafés de bachillerato comenzaban tempranito. Todavía estaba uno sentado ante el velador, en la acera, respirando las últimas claridades de la tarde, cuando del interior del café del Pilar salían, desperdigadas, incoherentes, las primeras notas del piano y los suspiros del violín, lejanos, como procedentes de otro mundo, despegados de un paisaje que formaban el arranque de las Cavas, la placita de San Andrés, los sucesivos declives del piso entre la plaza de la Cebada y la de los Carros, las primeras casas de la carrera de San Francisco y la calle de Don Pedro: zonas vitales profundamente distanciadas entre sí, pese a su proximidad urbana: de café cursi en la parte más alta; de taberna con mesa de madera, la zona de abajo; mesa pintada de indeleble almagre, con frascos cuadrados de Valdepeñas, sangría y el mozo de mangas arremangadas y de mandil verde rayado de negro. Zona de música clásica o semiclásica, de violín triste y piano desvencijado de *ratelier* aquélla. Zona de murga o de manubrio, esta otra, con música de Chueca, de la Verbena o de la Gran Vía.

Ya tendremos tiempo para descender, si es que descender fuera eso. Quiero, antes, dar un vistazo a aquellos cafés con música nocturna y tertulias literarias, porque, a lo menos en uno de ellos, transcurrieron los años floridos de mi juventud.

No quiero decir que yo fuese un niño precoz, pero a los trece años era ya un telegrafista de "carrera". ¡Qué carrera! Volvamos la hoja. La que no he de volver tan al vuelo es la que inaugura mi carrera de auditor musical. Así, pues, no me tacharán ustedes de demasiado viejo si les digo que conocí en el café de la Concepción, en una de sus veladas nocturnas, a Rubén Darío y a Alejandro Sawa. Un vistazo fugaz; pero vistazo.

No puedo recordar quiénes eran los músicos de aquel café, que en aquellos años era el más "intelectual" entre los de su clase; creo, sin poderlo asegurar, que el pianista era Infante, un joven de promesa que un buen día desapareció de Madrid y que radicado desde entonces en París, logró cierta reputación para alguna página suya de carácter andaluz o andalucista. Pocos años después, nuestra diligencia de melómanos se repartía entre las tardes del Café del Callao y las noches del Nuevo Levante. El Café del Callao era un café muy viejo, situado en el ángulo de las calles de Jacometrezo y de Hita. Un café inmenso, como sus congéneres, y, como ellos, con sus espejos y sus divanes de peluche rojo. En la confluencia de ambas alas había un tragaluz y, debajo, la tarima del sexteto. Porque este café era de sexteto. ¡Qué sexteto!

Quienes sean de mi quinta y hayan tenido aficiones musicales, habrán de recordar que hace alrededor de treinta años había muy poca música en Madrid. De orquesta no había más conciertos que los de la Orquesta Sinfónica, por primavera, cuando Arbós regresaba de Londres y tocaba unos programas facilitos. Después, nada. La afición musical incipiente o el recuerdo de los viejos filarmónicos que habían conocido los tiempos mejores del Príncipe Alfonso, se alimentaban casi exclusivamente de los programas que, en los "jueves de moda", ofrecía el sexteto del Café del Callao. Los programas eran notables, y su interpretación excelente por parte de aquellos profesores que participaban en la Sinfónica cuando Dios quería resucitar, terminada la Semana Santa. Una primera parte contenía obras sinfónicas cortas, oberturas, páginas más o menos dilatadas. Pero en la tercera parte, el sexteto ponía paño al púlpito y tocaba, indefectiblemente, una sinfonía de Beethoven. Pues fué en aquel sexteto del Callao donde las gentes de mi edad escuchamos por primera vez varias de entre las sinfonías del "sublime sordo" que Arbós no se decidía a tocar todavía, por ejemplo, la séptima y la cuarta. A excepción de la Novena, que pasaba como el misterio de los misterios musicales, cada "jueves de moda" había sinfonía de Beethoven y entre los días de semana, música de Massenet y Saint Saens, de Bizet y Leo Delibes convenientemente entremezclada con discos de gramófono a cargo de Titta Rufo, Anselmi, la Galli Curci, Caruso y demás estrellas.

El público de aquel café pertenecía a la burocracia más modesta. Nosotros, aquellos jóvenes, éramos los futuristas de la reunión y todos los agasajos de los profesores del sexteto eran para nosotros, "que comprendíamos". Pero el público del Café del Nuevo Levante era, por lo contrario, la flor y nata de la intelectualidad madrileña en los años de la segunda década del siglo; poco antes, me parece, de 1910, para disolverse, liquidado el café, poco después de comenzada la "gran guerra".

El Nuevo Levante se diferenciaba en muchas cosas del Levante viejo de la Puerta del Sol. En primer lugar, porque no tenía espejos; en segundo, por lo refinado de su clientela; en tercero, porque aquella pareja de músicos pertenecía a lo más distinguido de su clase, y el pianista tanto como el violín, eran "virtuosos" de alta reputación en el mundo musical... madrileño. El pianista era un joven demacrado, enlutado, de perfil agudo que denunciaba la tuberculosis, no sin cierto parecido con Chopin: se llamaba Juan Enguita y tocaba los "solos" de gran metimiento con la Sinfónica; por ejemplo, en los conciertos de Bach. El violinista era Abelardo Corvino, que solía contarnos cómo convivió con Pablo Casals en una casa de huéspedes de la calle del Tutor. Ambos estudiaban sus respectivos instrumentos en la misma habitación, sin dárseles un ardite por las disonancias que forzosamente resultaban. Corvino, preocupado por la brillantez técnica, por la virtuosidad ágil, se pasaba el día haciendo escalas rápidas, pasajes de miles de notas, chisporroteantes fuegos artificiales. Casals, por lo contrario, batía consigo mismo el récord de las "notas tenidas", de las notas lentas y prolongadas infinitamente. Dos caracteres pintados en esos simples ejercicios de técnica: la volubilidad multicolor, pronto apagada, en el violinista; la ancha calma, la serenidad llena de nobleza en el canto del violonchelista...

El café tenía dos peñas fijas, a más de los pequeños grupos eventuales. Frente a las ventanas, la peña de los consagrados estaba integrada por Valle Inclán, que detestaba la música, pero que la guantaba; Ricardo Baroja, Anselmo Miguel Nieto, Julio Romero de Torres, Penagos, Vivanco, otros pintores más que no recuerdo, Palo Vighi, un dentista y un sastre. En cierta ocasión apareció en la peña un joven gordo, con barbas de estudiante ruso, un tanto a lo Dostoiewsky. Pero no era ruso, sino mexicano, y no estudiante, sino pintor. Venía de Bélgica, donde había pintado canales solitarios con acacias y cisnes. Se llamaba Diego María Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos de Acosta y Rodríguez. Creo que hoy se llama Diego Rivera, solamente.

Al fondo del café estaba la peña de los jóvenes. Julio Antonio, Enrique Lorenzo Salazar, Victorio Macho, Rafael Lasso de la Vega, alguno que otro poeta más y, de cuando en cuando, los poetas o pintores que llegaban de provincias como Leocadio Martín Ruiz o Miguel Villadrich con sus fulgurantes melenas. Algunos jóvenes, que por clasificación pertenecían a esta tertulia, eran admitidos momentáneamente en la de los "consagrados", siempre y cuando que fuesen jóvenes de "porvenir", que su renombre comenzara a formarse. Y, como *agent de liaison* entre ambas peñas "fungía" Mateo H. Barroso, quien había obtenido la más alta consideración intelectual y estética por un libro que acababa de publicar acerca de la arcana Novena Sinfonía y que, naturalmente, no había oído nunca. En ocasiones, Barroso nos leía en voz alta el *Juan Cristóbal* de Romain Rolland, o aquella prosa que pasaba por "intensa", empapada de vahos venenosos y de aromas de flores del mal: el *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain. Eran los años de nuestras experiencias wagnerianas. Don Luis Paris se encargaba de darnos, temporada tras temporada, las jornadas del *Anillo del nibelungo, Los maestros cantores, Tristán*, en fin, *Parsifal* ... Cuando ahora presenciamos las polémicas, las discusiones acerca de si Walkyria o de si la Salomé, no es de extrañar que nos sonriamos un poco.

Tras de Wagner vino la música rusa. Lasalle, que había dirigido el primer *Parsifal*, decaído en sus derechos de autor y de su exclusividad en el teatro wagneriano de Bayreuth, comenzó a hablarnos de la música rusa. Por algunos años esa música fulgurante fué nuestra obsesión. Falla, recién llegado de París al comenzar la "otra" guerra, nos daba a conocer en el piano climatérico del Ateneo las campanas y los coros del *Boris*... Mi debut como conferenciante ocurrió en la Asociación de Profesores de Orquesta, en la calle de la Abada, con una conferencia sobre el nacionalismo musical ruso, desde Glinka, que escribió una *Jota aragonesa*, hasta Rimsky Korsakoff, que compuso un *Capricho español*...

Años más tarde nos visitaban en Madrid los más famosos compositores rusos de la más joven tanto como de la vieja escuela: quiero decir, de aquella anterior al moscovismo ultramoderno de los "*Ballets rusos*" cuyo diamante entre la coruscancia de su corona era Igor Strawinsky. El autor de *El pájaro de fuego* y de *Petrucha* vino a Madrid por primera vez en 1916. Alejandro Constantinowich Glazunof vino a vernos en 1929 ó 1930. Entre ambos, había pasado todo en Europa: la guerra, la derrota del kaiser, el bolchevismo... Strawinsky no volvió a su patria después de aquello. Glazunof nos

visitaba en calidad de "artista del pueblo", que era la más alta distinción que los Soviets daban a sus artistas, y que solamente Glazunof y Gorki ostentaban. En 1928, el año del centenario de la muerte de Schubert, Glazunof fué llamado a Viena para participar en cierto jurado internacional en el que, por incomprensible casualidad, también figuraba yo. Lo conocí entonces, con su enorme levitón, su chaleco con flores bordadas, sus cadenas de oro como calabrotes y su gorra a cuadros... Glazunof no volvió ya más a Rusia. Pero vino a Madrid, y eso le compensó.

He mencionado especialmente a esos dos músicos rusos, el uno decano de su arte; el otro, revolucionario por antonomasia, porque ambos se mostraron, apenas llegados a aquel Madrid nuestro, como dos madrileñistas apasionados. Las verbenas de San Antonio, las del Prado, las de los barrios bajos fueron motivo de nuestros paseos nocturnos, y aquellos madrileños castizos los testigos de sendos entusiasmos. Una mañana encontré a Strawinsky desvalijando los fondos (editoriales) de la Casa Dotesio: trozos de zarzuelas viejas, música de salón "muy siglo XIX", redowas, polkas, mazurkas, waltzes, con K y W; todo un paquete que Strawinsky se llevó a la Suiza que lo albergaba, y de algo de lo cual creo encontrar acentos en sus músicas posteriores, sin contar una pequeña pieza así titulada: "Madrid", donde más señaladamente se reflejan los ecos verbeneros...

Pues un día... A riesgo de ser prolijo, quiero explicar lo que pasó aquel día, porque aquello es, precisamente, el tema de estas páginas. No se extrañen ustedes de que el tema aparezca ya al final: algunos compositores entre los finos así lo han hecho, y no he de rehuír, por lo tanto, el buen ejemplo.

En nuestro primer encuentro en Viena, Glazunof, como músico nacionalista al fin y al cabo, pues que todos los rusos lo son desde que comenzaron a componer música capaz de alternar con la europea tradicional, o mejor dicho, de aliviar la pesadumbre en que ésta había incurrido andando el siglo romántico, me expresó sus deseos de conocer España, de escuchar cantos populares, de contemplar sus danzas y... de catar sus vides. Porque Glazunof, buen artista —europeo al fin y al cabo, diré también—, pertenecía a la "cultura del vino". Ustedes saben que hay una "cultura del vino" contra una "cultura de la cerveza" o de aguardientes de semillas, del mismo modo que hay una "cultura del trigo" frente a una "cultura del maíz".

Glazunof vino a Madrid. Nos consideramos obligados a que conociese lo auténtico; dicho de otro modo, lo "castizo". Lo llevamos a Botín, y aseguro a usted, lector, que respondió al *menu* como pudiera haberlo hecho Ivan el Terrible. Y beber... Su curiosidad era infatigable; su sed de cultura le impulsaba a conocerlo todo, y no por referencias. Todo era catadura y preguntas. Pues que, decía, apenas podía comprender por qué los vinos españoles más genuinos se llamaban Domecq, Garvey, O'Neale, Byass etc. Era difícil explicárselo y las razones, en aquellos momentos, terminado el copioso yantar, se trababan un poco, así como la facultad de comprensión de Glazunof. Entretanto, un comensal que conocía bien los escondrijos de aquella fonda solicitó para su uso particular una botella de Valdepeñas añejo. Era un escritor muy conocido cuyo nombre no he de mencionar ahora, lejos como se halla de Madrid y de nosotros. Glazunof se quedó mirando atentamente el líquido clarito que no habíamos pensado oportuno ofrecerle. Había bebido de todo, desde los caldos rubios de Andalucía hasta los profundos tintos riojanos. Lo mejor y de las marcas más famosas. No queríamos darle ahora morapio. Pero él insistió. Tomó un sorbito. Lo paladeó. Se quedó pensativo... —¿Cómo lo encuentra, maestro?... —¡El mejor de todos!

En vista del éxito, decidimos que para beber vino de la tierra era menester trasladar la tertulia a un escenario más adecuado. Nos fuimos, pues, con él hacia los barrios de Toledo y de la Cebada. Tarde madrileña de verano, por las calles morunas recién llovidas, hacia Puerta Cerrada. Al llegar a la Fuentecilla, el aire era fresco, delicioso; un cielo intenso, con nubes gigantes servía de fondo a la Puerta de Toledo. Glazunof quiso sentarse allí, en la acera, delante de una tabernita desde donde se divisaba, calle abajo, la Puerta, el Puente y el río.

Por allí cerca debía de celebrarse una fiesta o estaban festejando la apertura de algún establecimiento. Una murga comenzó a tocar un chotis, quizá alguna otra página de neto sabor madrileño... —¡Oh!, exclamó Glazunof, ¡que fina música y que popular, ésta de los músicos madrileños!... ¿Cómo se llaman esos músicos?

. —Pues, le replicó alguien, Los más "castizos" se llaman Barbieri, en un tiempo ya algo

lejano; después, Chueca, Bretón, Chapí, Jiménez, Caballero, los Valverdes, Serrano, Alonso, Vives... —¡Oh!, volvió a exclamar el maestro ruso, ¡Tantos músicos madrileños! —¡Ah, no señor! Casi ninguno madrileño. ¿No sabe usted, maestro, que según es fama, en Madrid sólo hay un madrileño entre ciento? Mire usted: Barbieri, que se llamaba Asenjo, era descendiente de italianos. Eso sí, tan madrileñizados que su abuelo era ya alcaide en un teatro, famoso en los últimos años del siglo XVIII, donde se representaba el género madrileño por excelencia: la "tonadilla", precursora de nuestros sainetes y de nuestro género chico. Pues bien, de los tonadilleros más famosos, Mison y Esteve eran catalanes, Aranaz y Laserna eran navarros; sin embargo, alguno era madrileño, como Valledor, nombre castizo que envidiarían los que se llamaban Marcolini y Ferrandiere...

Barbieri, que fué su sucesor directo, reivindicó para Madrid su ascendencia italiana. ¡Y de qué manera! Si hubo un *Barbero* inmortal, al que se le adjudicó una prosapia sevillana, Barbieri nos legó un *Barberillo* del más clásico entre los barrios castizos madrileños: Lavapiés, como todos ustedes saben. Y cuando de Lavapiés se trata, y si de tonadillas hablamos, ¿recuerdan ustedes al autor de *Goyescas* y de las lindas canciones que llevan aquel nombre, a Enrique Granados, que era de Lérida?

Pues catalán, y hasta la médula, fué el autor de una de las últimas zarzuelas madrileñistas, el Vives de *Doña Francisquita*, que en sus *Canciones epigramáticas*, menos conocidas, pero no inferiores en gracia y colorido, rivaliza con no importa quién de nuestros autores de canciones; siempre y cuando que en éstos entre no sólo el colorido y la gracia, sino también el arte. Para un Chueca, que era de Madrid, hubo un Bretón, que había nacido en Salamanca, y un Chapí, que nació en Villena. Cerca le andaba el maestro Caballero, aquel madrileñista fino de *El dúo de la Africana* y de *El señor Joaquín*, que era murciano. Levantinos eran José Serrano, que en *El perro chico* y en el *Pollo Tejada* dejó huella indeleble de madrileñista de pro, como al final de su vida ya, en *Los claveles;* o este otro, Paco Alonso, el autor de *Las corsarias*. Y no se dirá nada de aquel valenciano, Vicente Lleó, que firmó con el burgalés Calleja algunas zarzuelas de neto espíritu madrileño como las que juntos o separados dieron a nuestras tablas populares: *La corte de Faraón*, *El mozo cruo*, *El cabo López*, *El iluso Cañizares*, *El cine de Embajadores*, *Las bribonas*... Gaditano neto era don Jerónimo Jiménez, el autor de *La boda de Luis Alonso* y de *El baile* del mismo personaje... para llegar a los zarzuelistas de última hora. Si Moreno Torroba es de Madrid, Guerrero es de Ajofrín; Rosillo alicantino; Soutullo gallego, Sorozabal, vasco.

—Entonces, replicó pausadamente el maestro Glazunof, ¿es que hay muchos países dentro de España? —Sí señor, muchos países. —¿Muchas regiones? —Sí señor, muchas regiones. —¿Muchos estados? —Bueno, vamos a dejarlo. —¿Muchos gobiernos? —Con uno solo nos hubiéramos contentado. Nosotros, a lo que ustedes llaman gobiernos los llamamos provincias. ¡Oh! Provincias. —¿Y cuántas provincias? —Pues mire usted, maestro. Ahora parece que son cincuenta. Cuando yo iba a la escuela nos decían que España estaba dividida en cuarenta y nueve provincias. —¡Oh! Ya entiendo. ¡Madrid son las cuarenta y nueve provincias!

Cafés, verbenas de agosto. ¡Música, maestro! Háganos usted oír, como cuando nos sentábamos en la acera, en la mesita redonda pintada de almagre, frente a la ponchera rebosante de sangría, háganos usted oír en su castiza mescolanza de instrumentos que nosotros llamamos "murga" y que no es palabra vilipendiosa, porque incluso es nombre de marqués, háganos usted oír, por favor, algunos trozos escogidos de esa antología zarzuelera, verbenera, madrileña pura, que ustedes tocan en la ocasiones más señaladas...

Se acerca la noche y se levanta fresco. Es hora de despedirnos, amigos. Ahora, cambien ustedes esta ruin prosa por la poesía viva que corre calle abajo desde el flanco izquierdo de la calle Mayor a las riberas del Manzanares. Vamos a entregarnos un instante al "ensueño", como decía el señor de la *interviú*. Vamos un ratito a Madrid. Aquel Madrid cuya frase consagrada se evoca siempre que a Madrid se alude, con alguna que otra modificación en honor a las circunstancias.

Déjenme ustedes que la repita también. Y también modificándola un poco, al tenor del "estado actual de mi espíritu"... *De Madrid al al Cielo*... Sí... Pero con billete de vuelta.

LOS CUARTETOS DE T. S. ELIOT Y LA POESIA, ARTE IMPOPULAR

POR RODOLFO USIGLI

The poetry does not matter.—T. S. E.

HA llegado algún arte —pintura, teatro, música— a usurpar la popularidad que alcanzó antes de ahora la poesía? Sería absurdo afirmarlo. Pero, ¿dónde está entonces esa popularidad y dónde está la poesía? Curiosamente, la popularidad de la poesía concluye en Europa después del simbolismo, y en América después de Rubén Darío. La poesía se convierte entonces en un arte cerrado, impopular, en una clave para iniciados. No se trata de un movimiento encaminado a recuperar las formas originales, como en el caso del cubismo, desnudándolas del oropel de unas palabras y raspando de ellas el orín de otras. El mismo experimento surrealista, que alcanza en pocos años un estado de estancamiento, se justifica con la negación de todo lo anterior, rescatando sólo aquellos valores —Nerval, Lautréamont—, que le son más afines. En todo caso, no aspira a restablecer la popularidad de la poesía. Estos poetas que pretenden inventar la poesía con un complejo de Adán, eluden su popularidad como un mal vergonzoso, aunque se vuelcan en proclamas y manifiestos. Y así, paradójicamente, vienen a ser populares, a través de un lento proceso de penetración, los poetas más cerrados y más puros: Paul Valéry y T. S. Eliot entre unos cuantos. Pero tampoco esto vuelve a reunir en una sola corriente las aguas de la poesía y las aguas de la popularidad.

A la inversa de Valéry, canonista y matemático inclinado sobre Racine y Mallarmé, Eliot busca un lenguaje coloquial y vivo como el secreto de la poesía; un lenguaje prosaico que usar como armazón de hierro para la aérea arquitectura poética. Lo extraño es que lo busca, sobre todo, a través de poemas cifrados y oscuros, escritos con un lenguaje que a veces parece pedante, con un lenguaje casi puramente intelectual. Y lo más extraño es que, escribiendo en esa forma, con alusiones a Alighieri y a Donne, con citas de Shakespeare, de Webster y de Ovidio, de Spencer y de San Agustín, de los Vedas, de San Ignacio y de los Evangelios, para no citar a Baudelaire y otras fuentes; con imágenes cuyo valor parece a veces ficticio, Eliot logra interesar a un público mixto y popular, y arrebatarlo, en un teatro semicomercial, con una de sus piezas. Cuando Broadway aplaudía el *Asesinato en la Catedral*, Sherwood Anderson nos dijo, a Xavier Villaurrutia y a mí: "Ah, sí, Eliot. Parece que ha escrito una pieza sobre aquel viejo Becket de Londres". El hábil cuentista sin intelecto señalaba así la distancia que Eliot, siguiendo la ley de su perdida generación, había puesto entre su obra y los realistas Estados Unidos, la distancia que había entre Eliot y el grueso de los escritores norteamericanos. Es decir que, para un extendido sector de su país, Eliot no era más que un extraño —un extraño extraño a quien no se aceptaba sin reservas—. El mismo ha escrito:

How unpleasant to meet Mr. Eliot!

Pero, por otra parte, Eliot se desviaba un tanto de su búsqueda de una popularidad para la poesía (la integración de un lenguaje poético coloquial no podía tener otro objeto), puesto que recurría al teatro después de haber escrito poemas de modalidades dialogísticas sobre todo. La poesía no es diálogo, aunque sea conflicto. Con palabras amadas por Eliot, la poesía es acción, sufrimiento y rosa. En singular. Es el conocimiento, pero no el diálogo del hombre, y quizás la única forma de arte en que el hombre habla sin dialogar aunque recurra a múltiples acentos.

Baudelaire, el verdadero López Velarde y Eliot representan mis tres grandes estremecimientos poéticos por encima de millares de lecturas. Los tres, por razones y dimensiones diversas, constituyen ejemplos de impopularidad en su medio y en su tiempo. Ya Baudelaire, con su rigor de balanza, con ese prodigioso dón de hacer desembocar la palabra hablada y viva en una forma escrita sancionada, es quizás el más universalmente popular

de los poetas modernos. Ya López Velarde, tan mal comprendido en general por sus contemporáneos, parece cobrar su calidad de cifra única en la poesía mexicana no neo-española. Eliot está encerrado todavía en el círculo de la crítica técnica y filosófica y en la orgía sin vino del cenáculo después de veinticinco años de búsqueda de la poesía. El entiende bien que *the poetry* carece de importancia. Quizás quiere decir la música poética, aunque la música le parece útil para el poeta. Quizás quiere decir la forma poética convencional, el arreglo de jardinería de las palabras en una cadencia, en una rima o en un juego. Quizás quiere decir la poesía, arrebatado por un sentimiento religioso o filosófico, pero extrapoético. Quizás no quiere decir nada de esto y es necesario respetar el privilegio de su maravillosa oscuridad. El artículo *the*, sin embargo, sugiere en gran modo la forma poética convenida.

Eliot sería menos oscuro sin sus críticos, preocupados sobre todo por relacionarlo con Dante y con Heráclito, con Donne, con Bergson, con el Eclesiastés y con poetas casi ignorados; pero sin preocupación alguna por relacionarlo con el mundo y con la época del mundo en que vive, que es donde, con un tacto exquisito, como de ciego, selecciona los materiales verbales y el pensamiento de los poemas. Quizás haya otra cosa para explicar la lenta popularización de Eliot: quizás exista una distancia, que se hace imperceptible en fuerza de ser honda, entre la palabra y la idea de sus poemas —si es que los poemas parten de una idea— que Eliot trata de superar con ayuda de lo coloquial y lo prosaico, de lo musical y de lo abstracto, en experimentos sin fin.

No es, en todo caso, un poeta sin raíces norteamericanas. Sucede a Poe y a Whitman. Del primero parece heredar las rimas internas y ciertas aliteraciones, aunque evita la música en su sentido y en su sonido familiares; quizás también le deba algunas ideas sobre la estructuración del poema y, al igual de otros, haya sufrido sobre todo la influencia de su misteriosa prosa. De Whitman nada hereda que sea ponderable en términos de técnica o poética; pero le debe, por herencia inversa, el sentido de todo lo que no hay que hacer en poesía, de la repetición que hay que evitar, de la economía, y de la posibilidad de llevar la emoción poética, y popular, a un plano de pureza intelectual. En su dimensión propia, Eliot es, después de Whitman, el más grande poeta norteamericano. Pasa por sobre los coloquialistas y los afectados en su esfuerzo por unir los dos extremos: la historia y la vida, el tiempo y la memoria, y es el hombre dotado de mayor capacidad de visión y concentración que han producido los Estados Unidos:

> *En América, profesor;*
> *En Inglaterra, periodista;*
> *Es a grandes pasos y con sudor*
> *Como seguiréis apenas mi pista.*

LOS CUARTETOS

Los *Cuartetos* deben su título genérico a una sugerencia de orden estrictamente musical —en un sentido de composición— aun cuando Eliot confiesa desconocer los cánones musicales. Sus títulos corresponden a cuatro lugares geográficos: Burnt Norton es "una finca de Gloucestershire cerca de la cual se ha hospedado Eliot. . . East Coker, en Somerset, es donde vivió la familia Eliot hasta su emigración, a mediados del siglo XVII, a la costa de la Nueva Inglaterra; las Dry Salvages (posiblemente *Les trois sauvages, T. S. E.*), grupo de rocas frente al Cabo Ann, marcan la parte de esa costa que el poeta conoció mejor cuando muchacho; Little Gidding, asiento de la comunidad religiosa que estableció Nicholas Ferrar y con el que están asociados los nombres de George Herbert y Crashaw, es un santuario para los devotos anglicanos" (F. O. Matthiesen.)

No creo que sea una fantasía de mi parte el pensar que, como en el caso de *El páramo* y de *Los hombres huecos*, al dar a sus poemas nombres o alusiones a ciertos sitios, Eliot no obedece simplemente a las sugerencias formales del paisaje, sino que busca una secreta relación paradisíaca en un sentido geológico. También cuando explica al hombre, se siente que parte más bien de un punto antropológico que humano. En otras palabras, tengo la impresión de que es posible hablar de la originalidad de este poeta, mejor que como de una originalidad lírica o metafórica, como de una necesidad de establecer orígenes para todas las cosas, orígenes que son a la vez un punto de partida y una meta.

Quizás una preocupación por penetrar la humanidad poética y no la técnica de Eliot me impide coincidir con sus críticos y encontrar una gran diferencia o un cambio de fondo

entre los *Cuartetos* y la obra anterior de Eliot. Me parece el mismo poeta, llegado al fin a su monólogo; diferente, claro está, de su expresión en los poemas menores o de amor, pero no tan distante de sus poemas de aliento. Ciertos acentos de *El páramo* y de *Los hombres huecos* resuenan con mayor claridad aquí, en un lenguaje de una concentración casi bíblica, aunque es visible la influencia de Krishna y el poeta no sólo no se preocupa por disimularla, sino que la hace parte activa de *The Dry Salvages*. El mismo dice:

...Decís que estoy repitiendo
Algo que he dicho antes. Lo diré de nuevo.
¿Lo diré de nuevo? A fin de llegar allí,
De llegar adonde estáis, de partir de donde no
(estáis,
Debéis ir por un camino en el que no hay éxta-
(sis.

(Me excuso por estas traducciones tan rápidas, primer borrador de las que me agradaría hacer de los *Cuartetos* y de otros poemas, y que quizás haré algún día, aunque sea sin permiso de los editores del señor Eliot.)

La mejor prueba de una antigua relación entre los *Cuartetos* y sus antepasados está en *Burnt Norton*, escrito años antes que los otros, con su teoría fundamental:

El (tiempo) presente y el (tiempo) pasado
Están quizás presentes en el (tiempo) futuro,
Y el (tiempo) futuro contenido en el (tiem-
(po) pasado.

No difiere mucho este sentido del que anima *East Coker*:

En mi principio está mi fin.
...En mi fin está mi principio.

La teoría general parece ampliarse en *The Dry Salvages*, poema del río y del mar que parafrasea las palabras de Krishna:

Que el futuro es un canto apagado, una Ro-
(sa Real o un rocío de lavándula
De anhelante pesar para aquellos que no están
(aquí todavía para lamentarse,
Prensado entre las hojas amarillas de un libro
(que jamás ha sido abierto.
Y el camino hacia arriba es el camino hacia
(abajo, el camino hacia adelante es el
(camino de regreso.

En *Little Gildding*, único cuarteto en que el diálogo reaparece brevemente, Eliot dice que:

Lo que llamamos el principio es a menudo
(el final
Y llegar a un final es llegar a un principio.
El final es de donde partimos...
...Cada frase y cada sentencia es un fin y un
(principio,
Cada poema un epitafio.

Todas estas teorías: la unidad bergsoniana del tiempo, la unidad mística del principio y del fin, tan católica como budista, el camino de ida idéntico al de vuelta, están ya apuntadas en la obra anterior de Eliot a través de caminos indirectos, en metáforas más o menos cifradas y, a veces, contradictorias, pero por lo mismo relacionadas:

Estas lágrimas caen del árbol que da ira.
(Gerontion)

Wébster era un poseso de la muerte
y veía el cráneo bajo la epidermis.
(Susurros de inmortalidad)

Tu sombra en la mañana zanqueando tras
(de ti
O tu sombra en la noche alzándose para reci-
(birte.

...Y yo, Tiresias, lo he presufrido todo
Representado en este mismo diván o cama;
Yo que me he sentado en Tebas bajo la mu-
(ralla
Y caminado entre los más bajos de los muertos.

...El que vivía ha muerto ahora
Los que vivíamos estamos muriendo ahora
Con un poco de paciencia.
(El páramo)

Sin vista, a menos
Que reaparezcan los ojos
Como la estrella perpetua
Rosa multifolia
Del reino crepuscular de la muerte.
La esperanza sólo
De los hombres vacíos.
(Los hombres huecos)

Si la palabra perdida está perdida, si la pa-
(labra gastada es gastada,

Si la inaudita, la inhablada
Palabra es inhablada, inaudita;
Todavía es la palabra inhablada, la Palabra
(inaudita,
La Palabra sin una palabra, la Palabra dentro
Del mundo y para el mundo;
Y la luz brilló en la oscuridad y
Contra la palabra el mundo inaquietado giraba
(todavía
Alrededor del centro de la Palabra silenciosa.
(Miércoles de Ceniza)

(El juego de palabras no queda resuelto en esta primera versión: *Word* como Verbo y *word* como palabra; *word* y *world* como aliteración característica.)

¿En dónde está la vida que perdimos viviendo?
(The rock)

Ellos saben y no saben qué es actuar y su-
(frir.
Ellos saben y no saben que actuar es sufri-
(miento
Y el sufrimiento acción. Ni sufre el actor
Ni el paciente actúa. Mas ambos están fijos
En una acción eterna, una eterna paciencia,
En la que todos deben consentir para que sea
querida. (1)

Y que todos deben sufrir para poder quererla.
Que la pauta puede subsistir, pues la pauta
(es la acción
Y el sufrimiento; que la rueda puede girar y
(todavía
Estar inmóvil siempre. (2)
(Asesinato en la Catedral)

EL CORO

No nos gusta asomarnos a la misma ventana
(y mirar un paisaje diferente.
No nos gusta subir una escalera y descubrir que
(nos conduce abajo.
No nos gusta salir por una puerta y encontrar-
(nos de vuelta en el mismo cuarto.
...No nos gusta lo que pasa cuando estamos
(despiertas, porque se
asemeja demasiado a lo que pasa cuando esta-
(mos dormidas...
(La reunión de familia)

(1) En un sentido volitivo.
(2) ... and still be still forever

Las analogías, paradójicas o no, son incontables como la recurrencia de acentos familiares que establecen el ritmo característico de Eliot. Pero es superfluo hacer citas. El poeta existe cuando se asemeja a sí mismo. Hay hemistiquios intercambiables en Baudelaire, y líneas de López Velarde que caben en cualquiera de sus poemas. Lo mismo ocurre con los Evangelios, y esto es lo más cerca de la perfección a que puede llegar un poeta.

La gradual evolución de Eliot desde los poemas sensuales y los poemas sorprendentes hasta *Miércoles de Ceniza* y *La roca;* su arrepentimiento por sí y por el mundo; su adoración de la virgen, y, ahora, su bíblica desnudez llena de sentido y su posición de poeta en la catástrofe, son una misma cosa. Conserva su amor por los valores coloquiales y en su poesía persisten sus objetos familiares: el jardín, la rosa, el fuego y la rueda. Conserva también su maestría para las rimas, sobre todo en los metros menores, con una frescura y una novedad siempre extraordinarias. Pero, a la inversa de lo que algunos han creído ver, no hay en él un retorno a cosas, o posiciones, anteriores a él. No es un hijo pródigo (3), puesto que dice:

El hogar es (el lugar) de donde parte uno.
En el punto fijo del mundo que gira. Ni carne
(ni sin carne;
Ni desde ni hacia; en el punto fijo, allí está
(la danza,
Pero ni detención ni movimiento. Y no lo lla-
(méis fijeza
Donde el pasado y el presente está reunidos.
Ni movimiento desde ni hacia,
Ni ascenso ni descenso. Exceptuando el punto,
(el punto fijo,
No habría danza, y solamente hay la danza.
Sólo puedo decir: allí *hemos estado, pero no*
(puedo decir dónde
Y no puedo decir qué tanto, pues eso lo situa-
(ría en el tiempo.
...La inmovilidad, como un jarrón chino in-
(móvil (still)
Se mueve perpetuamente en su inmovilidad.
(Burnt Norton)

Mejor que volver los ojos a lo anterior, pa-

(3) Eliot y el amigo Usigli coinciden con la interpretación que hemos dado a la parábola del Hijo Pródigo, diametralmente opuesta a aquella en que algunos necios insisten todavía. (*Nota de la Redacción*)

rece renegar de ello. Un breve pasaje lírico lo lleva a añadir:

Esta era una manera de decirlo no muy sa-
(tisfactoria:
Un estudio perifrástico en una forma poética
(gastada
Que lo dejaba a uno todavía con la lucha into-
(lerable
Con las palabras y los significados. La Poesía
(no importa.
...¿Nos habían engañado
O se habían engañado a sí mismos los mayores
(de quietas voces
Legándonos tan sólo un recibo por el engaño?
(Bequeathing us merely a receipt for deceit?)

Así pues, aquí estoy, en mitad del camino, ha-
(biendo pasado veinte años,
Veinte años mayormente tirados, los años de
(l'entre les deux guerres,
Tratando de aprender a usar palabras, y cada
(tentativa
Es un principio totalmente nuevo y una diversa
(forma de fracaso,
Porque ha aprendido uno a sacar partido de
(las palabras sólo
Pada la cosa que ya no tiene que decir, o para
la forma en la cual
No está dispuesto ya a decirla.

(*East Coker*)

La fluidez evidente en estos poemas, por contraste con cierta reseca brevedad anterior sí señala un progreso y una diferencia. Quizás obedezca a imágenes que se agitaron largo tiempo sin duda en la imaginación de Eliot antes de pasar al poema y al libro:

El río está dentro de nosotros, el mar está en
(torno nuestro...
No (os digo) viajad bien,
Sino viajad lejos, viajeros.
(Más bien: *seguid viajando: fare forward)*

(The Dry Salvages)

Quizas sean los *Cuartetos* lo último que produzca Eliot. Se acercan demasiado a la santidad en momentos, a una santidad que, como Thomas Becket, ha dominado el deseo de serlo, por lo cual lo es. En todo caso, hay líneas próximas a los místicos españoles:

Y la hora de la muerte es a cada momento

y otras paralelas al sentimiento religioso de Jorge Manrique, que merecen cita aparte porque también concuerdan, en otro tono, con un poema anterior de Eliot: *Coriolano:*

Oscuridad oscuridad oscuridad. Todos en-
(tran en la oscuridad,
En los vacíos especios interestelares, el vacío en
el vacío,
Los capitanes, banqueros mercantiles, eminen-
(tes hombres de letras,
Los generosos patronos del arte, los estadistas y
(los gobernantes,
Los distinguidos funcionarios públicos, los con-
(sejeros de muchos comités,
Los señores industriales y los pequeños contra-
(tistas, todos entran en la oscuridad
Y oscuros el Sol y la Luna y el Almanaque de
(Gotha
Y la Gaceta de la Bolsa, el Directorio de Di-
(rectores,
Y frío el sentido y perdido el motivo de la
(acción.
Y todos vamos con ellos, en el silencioso fune-
(ral,
Funeral de nadie pues nadie hay a quien sepul-
(tar.
Dije a mi alma: está quieta y deja venir la os-
(curidad sobre ti
Que será la oscuridad de Dios. Así como, en
(un teatro,
Se apagan las luces para cambiar el decorado,
Con un hueco estruendo de bastidores, con un
(movimiento de oscuridad sobre oscuridad,
Y sabemos que las colinas y los árboles, el dis-
(tante panorama
Y la osada, imponente fachada están siendo
(enrollados
O (así) como cuando un tren subterráneo en el
(tubo, se detiene demasiado entre estaciones
Y la conversación se alza y lentamente se des-
(vanece en el silencio,
Y ve uno ahondarse tras cada rostro la vacie-
(dad mental
Dejando solamente el creciente terror de nada
(en qué pensar,
O (como) cuando, bajo el éter, la mente está
(consciente pero consciente de la nada,
Dije a mi alma: está quieta y espera sin espe-
(ranza,
Pues la esperanza sería esperar lo erróneo; es-
(pera sin amor,
Pues el amor sería amar lo erróneo; hay toda-
(vía la fe

Pero fe y amor y esperanza están todos en es-
(pera,
Espera sin pensamiento, pues no estás madura
(para el pensamiento;
Así la oscuridad será la luz y la inmovilidad la
(danza.

(East Coker)

Es en *Little Gidding*, el último cuarteto, donde el pensamiento de Eliot vuelve a hacerse militante, y donde su ansia de santidad se funde con un amor de su origen, ya que la posición del poeta parece servir mejor a Inglaterra que a los Estados Unidos. Sirve a Inglaterra, a la que ha vuelto y que es su principio y su fin.

La Historia es ahora y es Inglaterra.

Dice en el canto tercero:

Tres condiciones hay que se asemejan a
(menudo
Y con todo difieren por completo, florecen en
(el mismo seto vivo:
El apego a sí mismo y a las cosas y a las per-
(sonas; el despego
De sí y de cosas y personas; y, creciendo entre
(ellas, la indiferencia,
Que se asemeja a las demás como la muerte se
(asemeja a la vida,
Estando entre dos vidas —infloreciente entre
(la ortiga viva y la muerta.
(Para esto sirve la memoria:
Para la liberación— no menos amor sino mayor
(expansión
Del amor más allá del deseo, y así la liberación
Del futuro igual que del pasado. Así, el amor
(de un país
Comienza como apego a nuestro propio campo
(de acción
Y llega a descubrir que esa acción es de poca
(importancia
Aunque jamás indiferente. La historia puede ser
(servidumbre,
La historia puede ser libertad. Ved, ahora se
(desvanecen,
Los rostros y lugares con el sí que, como podía,
(los amaba,
Para renovarse, transfigurarse en otro molde
(pattern)

...El pecado es Necesario, pero
Todo estará bien, y
Toda forma de cosa estará bien.

...Y todo estará bien y
Toda forma de cosa estará bien
Cuando las lenguas de fuego se abracen
En el coronado nudo del fuego
Y el fuego y la rosa sean uno.

Independientemente de los valores técnicos —lecciones— encontrados por Eliot en una investigación de veinticinco años, y de los servicios que han prestado a la poesía en lengua inglesa, es importante su aspiración de fijar ya la posición del poeta en la actualidad. El mismo la explica como una necesidad de salvar el lenguaje del poeta, el lenguaje de cada raza, de cada civilización. En otras palabras, la poesía es contraria a la invasión brutal que hemos presenciado; pero es contraria también a una democracia entre naciones. En otras palabras, la poesía es siempre universal a condición de ser local, de ser inglesa, en este caso. Los poemas de Eliot nos afectan a todos más allá de la forma en que él los aborda, así como el tiempo es uno e irredimible más allá del pasado, del presente y del futuro. Estas condiciones son las que hacen de Eliot, poeta universitario y escolar, un poeta popular en una etapa de impopularidad de la poesía: buscar el lenguaje vivo, tratar de preservar el lenguaje, tratar de de reunir la rosa y el fuego, la memoria y el tiempo, que son las formas fundamentales de la poesía.

Con todas las limitaciones que se quiera, Eliot ha hecho por la poesía inglesa lo que ningún poeta ha hecho hasta ahora por la española: buscar y encontrar un punto de cruce entre la poesía erudita y la poesía coloquial, entre la prosa y el verso, entre el objeto y el espíritu, sin salirse jamás de su línea de creación —ni siquiera para hacer propaganda. Esta es la lección que podemos aprovechar de él. No siempre atina con la arquitectura, no siempre encuentra sus puntales en lo prosaico ni sus remates en lo poético, pero siempre se cruzan los dos extremos en su obra sin lesión para su pureza. Esto asegura para mí su popularidad, que habrá de desencadenarse antes de mucho tiempo saltando al otro lado de la crítica de capilla. La capilla es poco para quien ha buscado la catedral. Casi creo que ha habido una conspiración de sus amigos para apartarlo del mundo en que se mueve y al que pertenece, y el mundo es más sensible a la poesía de lo que pudiera creerse a simple vista. Como Eliot, el mundo crece en la poesía junto al lugar común.

Dejo fuera tantos puntos, tantas relaciones interesantes, tantos motivos de análisis, que me avergüenza la pobreza de este ensayo. Una cosa importante es la influencia de Eliot en México; por ejemplo, presente en algunas cosas de Villaurrutia, así como la misma teoría bergsoniana del tiempo aparece en dos de sus piezas de un acto. Coincidencia o no, valdría la pena estudiarla. También son dignas de estudio las relaciones entre la poesía de Eliot y la de José Gorostiza, sobre todo en *Muerte sin fin*. Su influencia sobre mi propia, desconocida poesía, es un hecho que admito sencillamente. Mucho de común puede encontrarse entre Eliot y León Felipe, a quien siento americano. Decir influencia no es decir generación. Probablemente los cuatro que cito habríamos vivido y trabajado sin conocer a Eliot; pero es indudable que en ese caso nos habríamos perdido de un gran amistad en los caminos de la poesía. Como autor dramático, Eliot merece un estudio aparte, basado sobre todo en su preocupación por encontrar un verso vivo para el teatro moderno, aunque, como he dicho en otra parte, la poesía del teatro está en la acción —y en el sufrimiento.

Puede parecer lato a algunos el sentido de mi afirmación de que los poetas en español no han hallado el secreto. Y pienso ahora que quizás el secreto de la poesía popular, a despecho de cualquier técnica, de cualquier oscuridad metafórica, de cualquier vértigo de novedad, radica en un ardor religioso. Por eso López Velarde sigue pareciéndome nuestro poeta más completo cuando lucha contra el demonio en vez de cantar a la iglesia de su pueblo. Por eso Eliot me parece un gran poeta. Por sobre la música y la técnica, el poeta tiene que encontrarse con Dios. Si alguno de nuestros poetas actuales ha llegado a esa entrega total, rectificaré mi negativa afirmación. La poesía es un asunto que está entre el poeta, árbol del hombre, y Dios, raíz del hombre. No hago propaganda católica aun cuando Eliot la haya hecho anglicana. No digo Dios en un sentido dogmático o hagiográfico, ni, menos aún, en un sentido de pasado. Hablo de Dios en el sentido de origen y de fin. De Dios y del verbo, que fué su primera forma.

Aun cuando no escribiera más, Eliot quedaría ya establecido para siempre, en la medida del tiempo humano, como un gran poeta popular. Su epitafio lo escribió él mismo hace mucho, en francés:

Mostrarán mi cenotafio
En las costas ardientes de Mozambique.



PINTURAS DEL CONVENTO DE GUADALUPE

POR FRANCISCO MONTERDE

EL antiguo Colegio Apostólico de Guadalupe, Zacatecas, guarda, a la vez que algún mosaico de pluma, grabados antiguos y una valiosa colección de pinturas —varias de ellas excelentes—, muchas de indudable mérito. Son, de preferencia, imágenes, cuadros de asunto religioso; abundan también los retratos, de fechas que abarcan parte de la época virreinal y tres decenios de la posterior a la Independencia.

Esa colección amplía de tal modo el panorama artístico mexicano, que después de conocerla se comprenden mejor algunos aspectos de la pintura contemporánea. Un antecedente, por ejemplo, de las enormes figuras pintadas al óleo por Alfaro Siqueiros, se puede hallar en el imponente *San Cristóbal*, de Rodríguez Juárez. Tal cuadro sorprende a quien lo admira desde el descanso de la escalera, en lo alto del muro donde está colocado, no obstante que los reflejos de la luz impiden apreciar bien los detalles. La imponente figura del santo, con una rodilla en tierra, sostiene sobre la otra al Niño. Los miembros de aquél, realzados por vigoroso claroscuro, llenan el lienzo. Es un gigante de fuerte musculatura; pero que conserva el equilibrio, la armonía en las proporciones.

A lo largo de las paredes del claustro bajo hay escenas de la vida de San Francisco de Asís. Salvan los lienzos, unas veces, las puertas; otras, las cubren. Cada pasaje está comentado en una décima anónima, como ésta:

Federico Emperador,
con cruda barbaridad,
da guerra a la castidad
del Santo Predicador.
Para probar su candor,
le introduce una mujer
libre, y de buen parecer;
cuando Francisco, esforzado,
del fuego cama ha formado,
para triunfar y vencer.

La cortesana lleva, naturalmente, púdico vestido, y un collar de perlas cubre en parte el escote. De pie, junto al lecho encortinado, vuelve la cara hacia el santo, que ha regado los carbones ardientes en el suelo, y, desnudo el torso, se recuesta sobre ellos. Dos caras asoman bajo los cortinajes, para dar testimonio de la escena.

En otro pasaje, el predicador habla a once hermanos de la orden; el duodécimo, como el apóstol infiel, se ha dado muerte. "Ya se ve un judas ahorcado", dice la décima. Los frailes —retratos de franciscanos, sin duda— forman un círculo en torno del santo. Al fondo se ve la arboleda, una barda y el cielo abierto.

Otro lienzo muestra a San Francisco —la espada en la mano derecha, el crucifijo en la izquierda— en el momento de vencer al Anticristo, desarmado ya, a pesar de que lo protegían su coraza y las cimitarras de los infieles. Tras el santo, elevan las espadas —una de ellas flamígera— frailes y apóstoles. Un ángel, embrazado el escudo, persigue por el aire a los demonios, y a espaldas del vencido, abre las fauces el diablo. La serena inmovilidad del santo y los apóstoles, contrasta con el movimiento de temor de las demás figuras.

Entre los retratos de frailes que enseñaron y murieron en ese Colegio, hay uno,

el de Fr. Luis Delgado Cervantes, maestro de novicios jubilado, del siglo XVIII, que es de un monje pintor: Blas Félix Delgado. Revela su dominio, en los rasgos de la fisonomía —que es la de un bondadoso contemplativo—, en el dibujo de las manos —la diestra sostiene el báculo rematado por la cruz; la izquierda, el libro de oraciones— y los pies, calzados con sandalias, y en el trazo de los pliegues y la calidad de la tela del hábito.

La leyenda ha ennoblecido el retrato del Venerable José de Arriaga, que fué hortelano y limosnero. Sobre un fondo selvático aparece con hortalizas a sus pies. La pala —que empuñó 35 años, según explica la inscripción— descansa junto a rosales floridos. Un gorrión se esconde en la capucha; otro se posa, alegre, sobre la manga —asoma por ésta, como en un acto de ilusionista, la cabeza de un conejo, de mirada casi humana—, y la diestra del monje sostiene el canasto, lleno de frutas. Peras, manzanas, uvas en racimo, minuciosamente detalladas, hacen pensar en las viñetas grabadas en madera con temas semejantes. Según la leyenda —estampa digna de las "Florecillas" franciscanas—, los animalitos acompañan a este fraile, invitados por él, para que el superior perdone los estragos que hicieron en la huerta.

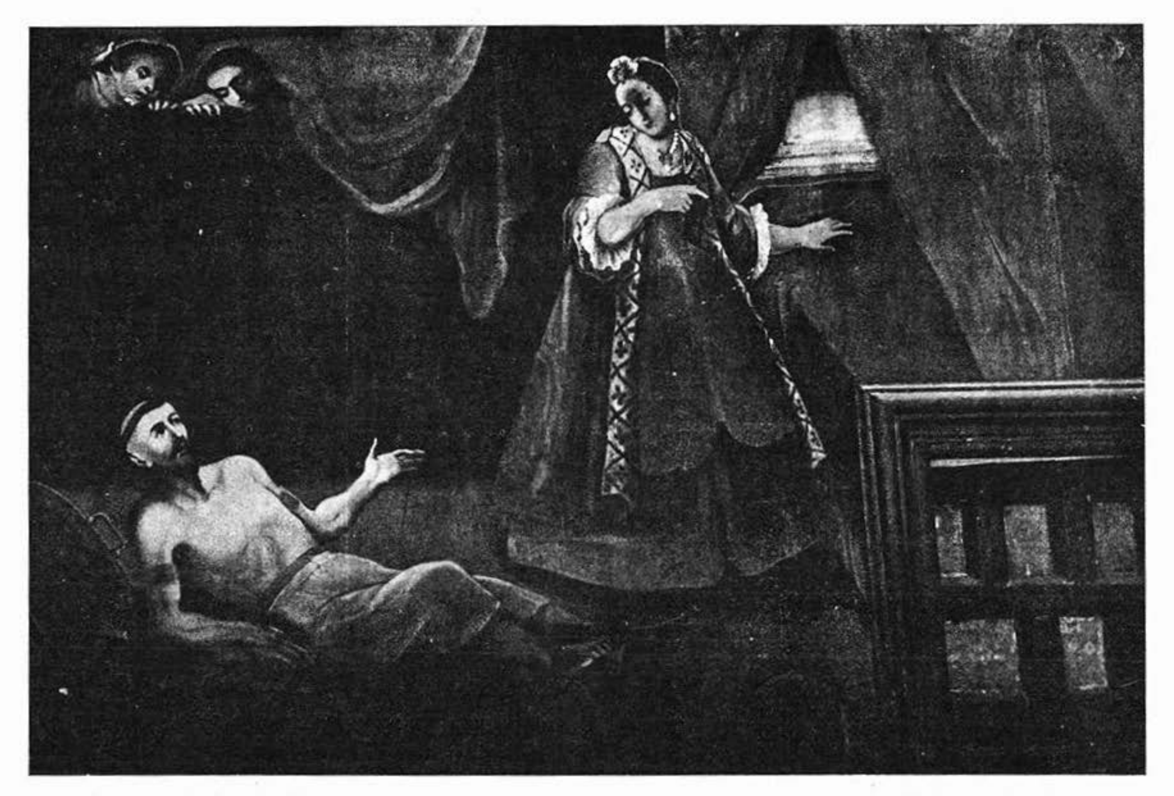
Retrato impresionante por su ascetismo, es el del Reverendo Padre Fr. José María Sáenz, Guardián del Colegio, ya en el siglo XIX, "de edificante vida y religiosas virtudes, particularmente por su pobreza evangélica, caridad y celo del bien de las almas, manifestado heroicamente". Confirma la prudencia, entereza y firmeza con que se condujo en "tiempo crítico", el rostro anguloso: bajos los ojos, las mejillas hundidas por las privaciones. Es apenas una tenue sombra.

Hay expresiva ternura en las líneas del blanco rostro de ese anciano de 83 años, apoyado en nudoso bastón; rostro donde la vida se concentra en la luz de los pequeños ojos. Suaves líneas onduladas: nariz, pómulos, boca hendida, mentón, breve oreja, manos finas. La espalda se doblega al peso de los años, con la curvatura de las tallas hechas en un colmillo de elefante. El pincel del pintor desconocido siguió, cuidadoso, el tejido del hábito, el diseño de los libros del estante y las escenas místicas en que aparece, al pie, como maestro, entre los novicios, y orando en un solitario retiro.

Un pincel menos hábil pero igualmente expresivo, captó el perfil del Fr. Francisco Barrón, misionero "manso y pacífico", de rasgos propicios para el retrato que linda con la caricatura. El original tiene ese rosa vivo de las imágenes populares. Las manos son elocuentes en su actitud; el hábito se insinúa vagamente.

La preocupación primordial del retratista —fijar con exactitud los rasgos humanos— se observa, sobre todo, en el retrato de Fr. José de Jesús Puelles, que fué Guardián y Comisario de Misiones y "resplandeció en grandes virtudes". La pintura perpetúa la faz marchita, hermética, de "tesón admirable": boca y ojos cerrados; cejas delgadas, curva nariz.

José Calvo pintó a un aristócrata, don Ignacio Bernárdez, con su escudo, el rígido, acartonado casacón bordado de oro, y el sombrero de tres picos, bajo el brazo. La mano izquierda, enguantada, sostiene el guante de la derecha, semioculta en el pecho. Signo de interrogación, entre la amplia frente y los ojos apesadumbrados, la nariz huye, torcida. Desciende en oscuros rizos la cascada de la peluca. El cortinaje, recogido a un lado, termina en un zigzag formado por el fleco; el zigzag se repite, bajo los miembros inferiores —ridículos por enjutos—, donde el pincel de Calvo trazó para ello, arbitrariamente, la sombra que parte del talón del pie derecho y forma un brusco ángulo, al voltear en la punta del izquierdo.



PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII

CONVENTO DE GUADALUPE (ZAC.)

SAN FRANCISCO Y LA CORTESANA

Lámina II



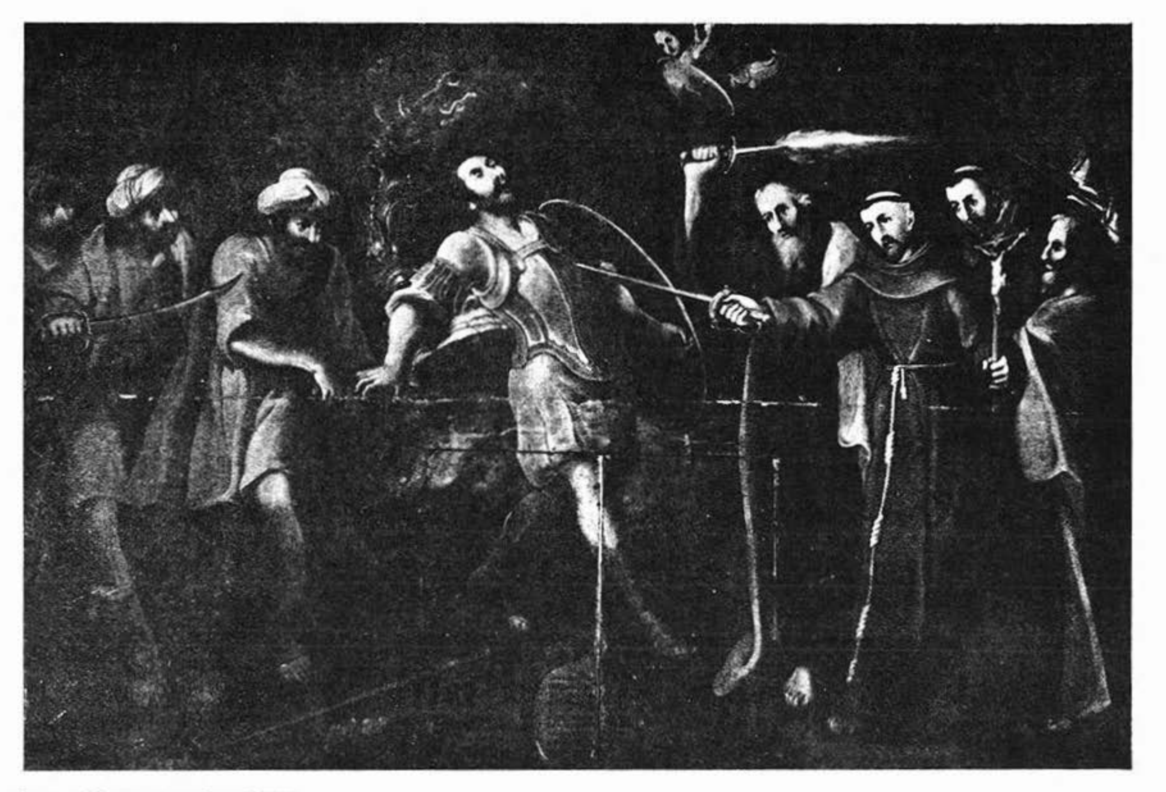


Pintura Mexicana del Siglo XVIII — Convento de Guadalupe (Zac.)

San Francisco Predicando a los Hermanos

Lámina III



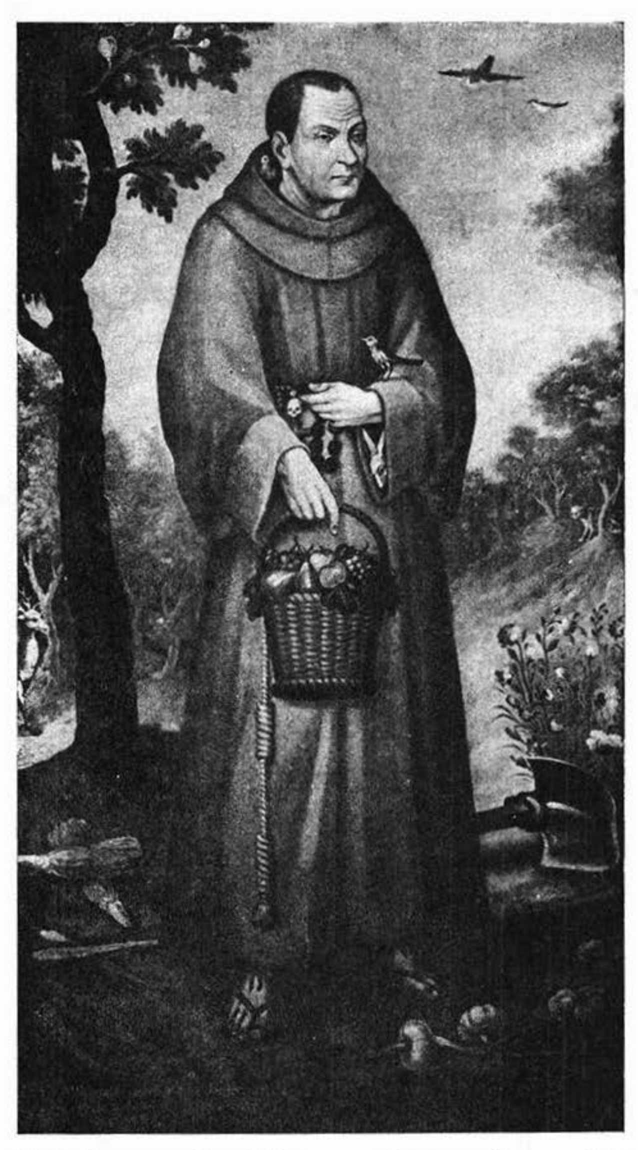


PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — CONVENTO DE GUADALUPE (ZAC.)

SAN FRANCISCO DANDO MUERTE AL ANTICRISTO

Lámina IV





PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII CONVENTO DE GUADALUPE (ZAC.)

FRAY JOSE DE ARRIAGA

Lámina V

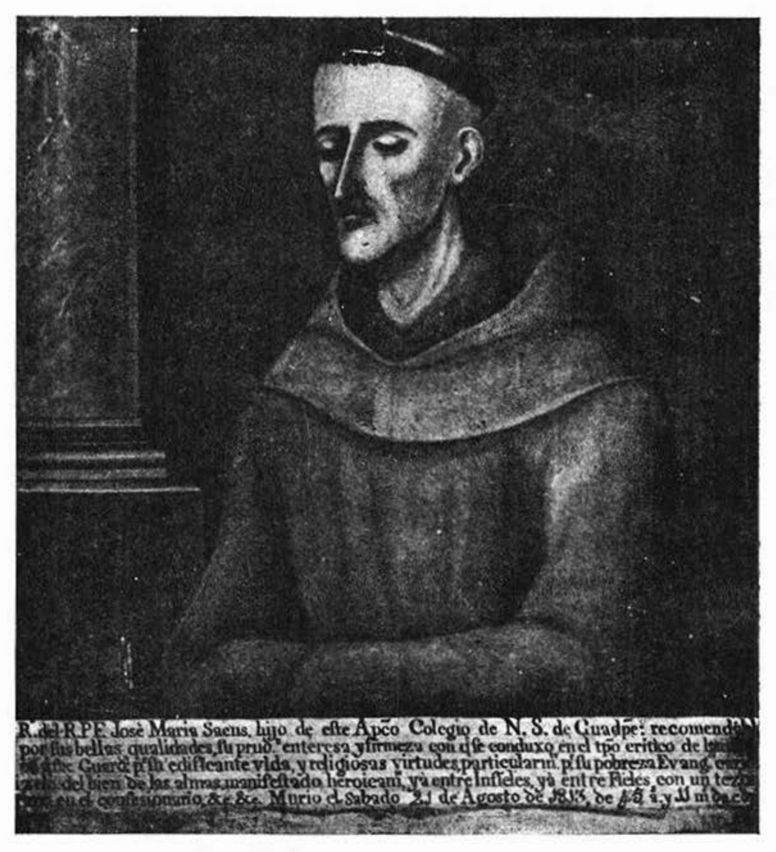




Pintura Mexicana del Siglo XVIII (Detalle)

Fray Jose de Arriaga

Lámina VI



Pintura Mexicana del Siglo XIX — Convento de Guadalupe (Zac.)

Fray Jose Maria Saenz

Lámina VII





PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — CONVENTO DE GUADALUPE (ZAC.)

FRAY IGNACIO DEL RIO

Lámina VIII





PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XIX — CONVENTO DE GUADALUPE (ZAC.)

FRAY JOSE MARIA DE JESUS PUELLES

Lámina IX



Otras sorpresas tiene reservadas al visitante, la pinacoteca del antiguo Colegio de Guadalupe.



EL ANGULO DE LA VOZ

o POR VICTOR CUESTA o

DESPUES de un silencio redondo de nueve meses, asoma el niño, por la húmeda caverna de la madre, su cabeza. Se asoma a la vida, y grita.

Desde ese momento, como si fuera una serpentina, empieza el recién nacido a envolver al mundo con su voz. Es la voz que nace, que crece y que un día muere; que un día regresará al lugar de donde vino: al negro y redondo y húmedo vientre del silencio.

La voz tiene una forma universal: la forma de la voz es la del círculo y, como éste, se la puede medir en grados.

Es intrigante el conocimiento del ángulo de la voz, porque el conocimiento del ángulo de la voz puede ser el conocimiento del hombre. No es atrevido suponer que los antropólogos del futuro dejarán de medir el ángulo facial y que todo su interés se concentrará en el conocimiento del ángulo de la voz.

El tono de la voz no es sino una consecuencia de su ángulo. Es seguro, también, que las inconsecuencias de la voz pueden localizarse en un cierto grado del círculo de la voz.

Ya ahora sabemos que por el tono de la voz puede conocerse en una persona, no qué clase de persona es, pero sí qué clase de persona no es.

También sabemos ya, desde hace mucho tiempo, que el tono de la voz es lo que *es*, y que el tino de la voz es lo que *debe ser*.

Cuando el ángulo de la voz llega a los noventa grados, deja de ser aguda para convertirse en una voz recta. Se puede sospechar que las voces "sinceras", por una casualidad meramente histórica, han sido de esta naturaleza, de la misma manera que puede afirmarse que la voz femenina siempre ha estado situada antes de los noventa grados.

En cuanto la voz sobrepasa los noventa grados, empieza a convertirse en una voz grave.

Hablar francamente es hablar en ángulo recto. Así, pues, en la medida en que el ángulo se estrecha, comienza la murmuración, sobre todo si el estrechamiento de la voz coincide con el ensanchamiento de lo que se habla. Esto explica —de una manera gráfica— la esencia femenina de la murmuración.

Parece que la felicidad humana depende, en buena parte, del conocimiento de esta materia. O, expresado de una manera diferente, podríamos decir que la infelicidad humana actual se explica por el desconocimiento de ella.

Se dice que es más fácil convencer con una voz persuasiva e insinuante, que no con una buena razón. Dios está lleno de buenas razones, pero el diablo tiene una voz tan inteligente y tan perversamente cultivada, que atrae a los hombres, aun sin hablar.

Se piensa que esta desgracia es culpa del hombre, porque se cree que cuando Dios habló por primera vez todo el mundo escuchó su voz; se olvidan, quienes así opinan, que cuando Dios habló por primera vez todavía no había construído el mundo.

Fueron Adán y Eva —en el Paraíso— los primeros que escucharon la Voz de Dios. Pero el destino del hombre ya había sido trazado en el dibujo de su oído, mejor construído para escuchar la voz de la serpiente.

POEMA AL CORAZON

EN TRES SONETOS

1

CUANDO la sombra en soledad abraza
con su tacto de duro calosfrío
y mi pecado de vivir expío
en un miedo glacial que me atenaza.

Cuando mi propio cuerpo me rechaza
y ruedo por abismos de vacío
donde pierdo mi forma y desvarío
con gritos que el silencio despedaza.

Cuando vivo esos siglos de tortura
en que lanzo mi voz para buscarme
y llenar mi dolor de compañía,

sólo siento la voz interna, oscura,
del corazón que anhela consolarme
con el vago tic-tac de su agonía.

2

EL corazón, sin corazón, da vida
propulsando la sangre que me riega,
y el amor al amor, cansado niega
porque es llama en amores consumida.

No siente y en la fruta apetecida
al sabor de mi goce no se entrega,
las rotas alas de sus sueños pliega
y en mi profunda soledad se anida.

En vano miro con mis ojos vivos,
desato mis anhelos fugitivos
y en torso adolescente finjo hiedra.

No puede responder su voz helada,
porque lo que antes era llamarada,
hoy sólo es golpe de pesada piedra.

3

HOY sólo es golpe de pesada piedra
el corazón de ayer, luz encendida
con el afán de sublimar mi vida
ciñéndome al amor como una hiedra.

Pero la vida con la vida medra
y al transformarla en carne endurecida,
deja el secreto de profunda herida
de un dolor sin dolor, dolor de piedra. . .

Y mi pecho es la cripta desolada
de sueños en amor desvanecidos,
—esqueletos de sal petrificada—.

Porque muerto el sentir de mis sentidos
mi corazón es sólo la cascada
de un llanto permanente de latidos.

INVITACION A LA MUERTE

○ POR XAVIER VILLAURRUTIA ○

PIEZA EN TRES ACTOS

Lo que pasó lo tiene la muerte
lo que pasa, lo va llevando.

QUEVEDO.

PERSONAJES:

El viejo
El joven Horacio
El cliente
Alberto
Aurelia
La madre de Alberto
La criada
El médico
El amante
La viuda
Dos acompañantes
En la ciudad de México. Hoy.

ACTO TERCERO Y ULTIMO

El despacho de la Agencia la noche del mismo día.

ESCENA I

El joven. El viejo.

EL JOVEN.—(*Dándole una afectuosa palmada en el hombro.*) Aquí estamos otra vez, dispuestos a encararnos con la muerte de los demás.

EL VIEJO.—Que, como le he dicho, nunca llega.

EL JOVEN.—Si no fuera usted un agente de inhumaciones lo felicitaría por su optimismo, pero siéndolo no tiene usted derecho a seguir cultivando ese mortal pesimismo.

EL VIEJO.—¡Qué quiere usted que hagamos sino cruzarnos de brazos!

EL JOVEN.—Cruzarse de brazos y esperar. ¿No es así? Ya le he dicho que yo imagino que en épocas y países más civilizados que el nuestro, el hombre de negocios de nuestro ramo, en vez de esperar pacientemente, sale al encuentro de las oportunidades.

EL VIEJO.—Pero yo no veo la manera.

EL JOVEN.—¿Cree usted, por ejemplo, que los pistoleros norteamericanos, verdaderos proveedores al por mayor, trabajan sin tener en cuenta los beneficios que les reporta una secreta iguala con las casas de inhumaciones?

EL VIEJO.—¿Será posible?

EL JOVEN.—¿Y que estas casas no hayan dado oportunamente los primeros pasos cerca de dichos productores a fin de entrar en negociaciones?

EL VIEJO.—Tal vez.

EL JOVEN.—De otra manera, no se explicarían tantas defunciones sino como el fruto de una actividad desinteresada, cosa que en los Estados Unidos es imposible.

EL VIEJO.—Pero en nuestro caso...

EL JOVEN.—(*Cortándole el paso.*) Ya sé lo que va usted a decir en nombre de la moral teórica. Pero el agente de inhumaciones, allá como aquí, en casos semejantes, no necesita prevaricar ni salirse un momento de su piadoso papel.

EL VIEJO.—¿Piadoso?

EL JOVEN.—No es la piadosa Antígona nuestra más ilustre patrona? No puso en peligro su vida por dar al cadáver de su hermano una cristiana sepultura?

EL VIEJO.—¡Cristiana ha dicho usted! Tratándose de Antígona, eso es un anacronismo.

EL JOVEN.—No, mi querido amigo; cristiana, y muy cristiana. Las ideas cristianas son muy anteriores a Cristo, del mismo modo que las ideas marxistas son muy posteriores a Marx.

EL VIEJO.—¡Es posible!

EL JOVEN.—Y mientras la inhumación no sea un servicio público a cargo del estado, seguirá siendo un negocio, un negocio como cual-

quier otro, dentro del cual toda lucha por atraer una clientela es cosa permitida. (*Soñador.*) Lo maravilloso en nuestro caso es que pisamos un terreno completamente virgen. ¿Se ha intentado en nuestro ramo un sistema de publicidad adecuado, atrayente y no poco poético, que al mismo tiempo que eleve la condición de nuestro oficio constituya una nueva fuente de turismo en nuestro país? "Visitar Nápoles y luego morir" dice el famoso consejo — pero no dice dónde morir. "Visitar Nápoles y morir en México" —digo yo— ¿No es acaso, México, para el extranjero, el país de la muerte? ¿No lo fué cuando menos? Aprovechemos esta idea que nuestros enemigos, es decir los amigos de nuestro oficio, se han encargado de propagar. ¿Qué le parece esta pequeña muestra?

EL VIEJO.—Impracticable, o más bien....

EL JOVEN.—(*Sin oírlo.*) ¿Y una campaña en favor de nuestros productos con el siguiente lema: "Nuestros ataúdes están hechos con las maderas preciosas de nuestros bosques. Consuma usted artículos nacionales..."

EL VIEJO.—¡Me asusta usted!

EL JOVEN.—¿Pues que haría usted si le hablara de un entendimiento comercial con las cooperativas de consumo, con los partidos políticos, con los directores de hospitales y con los partidarios de la pena de muerte? ¡Para no tratar de los humildes contratos privados con nuestras celebridades médicas!

EL VIEJO.—Creo que va usted demasiado lejos.

EL JOVEN.—Naturalmente, puesto que se trata de ir al más allá. (*Afectuoso.*) Para usted tengo las baratas de primavera o de final de año...y los sistemas de ventas en abonos, con sorteo trimestral.

EL VIEJO.—¡Todas son locuras, locuras!

EL JOVEN.—Le aseguro que no lo son. Y le confieso que me desespero de no poner en práctica cuanto antes estos nuevos y legítimos métodos. A lo mejor los norteamericanos se nos anticipan, y por lo que toca a publicidad ya sabe usted de lo que son capaces.

EL VIEJO.—(*Interesándose.*) Pero, ¿no cree usted que en caso de que todo eso fuera posible —cosa que no creo— nuestra profesión perdería su dignidad, su seriedad proverbiales?

EL JOVEN.—Por el contrario, las volvería a alcanzar, y nuestros entierros tendrían nuevamente la importancia de que hoy carecen. Porque, ¿como llamar "honras" fúnebres a los silenciosos y vergonzantes entierros, aun de primera clase, que ahora se acostumbran? ¿Tendremos que esperar la muerte de un general para oír la música fúnebre de su banda? Medite usted un momento en el significado de estas dos palabras: "*Pompas Fúnebres*". ¿Donde están las pompas? Las pompas ya no son de este mundo. Apenas si en el otro, en Francia, como un eco de las grandes épocas, los entierros conservan algo de majestad y de belleza...

EL VIEJO.—Se atreve usted a hablar de belleza.

EL JOVEN.—Claro que me atrevo. El pueblo todo asistiría al espectáculo teatral, edificante y gratuito de un entierro, y escucharía con frecuencia la marcha fúnebre de Chopin, cuya audición es ahora patrimonio de unos cuantos muertos privilegiados.

EL VIEJO.—Pero, ¿cree usted que México esté preparado para recibir esas innovaciones?

EL JOVEN.—No le dice a usted nada, querido amigo, el hecho de que nuestras agencias funerarias de primer orden se hayan agrupado en este mismo importante cuadro de la ciudad ofreciendo abiertamente al público, en elocuente y atrevida exposición, sus mejores artículos.

EL VIEJO.—(*Rápidamente.*) No comprendo, no comprendo...

EL JOVEN.—Podrá no comprender pero no podrá usted negar el hecho de que las agencias de inhumaciones presentan ya, subconscientemente si usted quiere, un mismo sólido frente, en una avenida que lleva el nombre de nuestro más ilustre desaparecido, en una avenida que si ayer se llamó de los Hombres Ilustres yo propondré y lucharé hasta conseguirlo, que se le llame eternamente Avenida de los Muertos Ilustres.

(*El viejo lo mira asombrado. No sabe qué decir. Aprovechándose del terreno ganado, el joven lo toma por el brazo y lo conduce al escaparate desde donde señala hacia afuera.*

¿Y ve usted la mole marmórea que se alza frente a nosotros, si bien es verdad que dándonos la espalda, en esta ocasión no menos sino más bella que el frente?

EL VIEJO.—(*Temblando.*) ¿Se refiere usted al Teatro Nacional?

EL JOVEN.—(*Despectivo.*) Yo no le llamo de ese modo.

EL VIEJO.—Entonces, el Palacio de las Bellas Artes.

EL JOVEN.—No, tampoco. Véalo usted fijamente; véalo con los ojos del profesionista y no con los del simple curioso... Piense en el uso que usted le daría, si estuviera en sus manos, a fin de reconocerle su verdadero carácter y a fin de salvar al mismo tiempo, de una vez por todas, la dignidad de nuestra profesión.

EL VIEJO.—(*Confundido, temeroso.*) No sé, no sé...

EL JOVEN.—¿No cree usted que, mejor que el Teatro y que El Palacio de las Bellas Artes, debería ser El Panteón?

EL VIEJO.—El Partenón querrá usted decir.

EL JOVEN.—He dicho y quiero decir: El Panteón, El Panteón Nacional o, mejor aún, El Panteón de los Muertos Ilustres (*después de una breve pausa.*) Los blancos mármoles, las ociosas columnas, los mortuorios grupos escultóricos, los abatidos Pegasos, del exterior; y los oscuros mármoles, las subterráneas criptas, las profundas galerías y las sólidas rejas del interior, todo hace pensar en él como en el monumento mortuorio por excelencia, como en la tumba de las tumbas... Y por si esto fuera poco, ¿no ha meditado usted en la reiterada obstinación con que el marmóreo edificio nos recuerda su verdadero carácter de mausoleo monumental cuando, a medida que los arquitectos pretenden elevarlo por todos los medios hacia el firmamento, se hunde cada vez más en la tierra?

(*El viejo queda angustiado, confundido, como alguien a quién se le han abierto ante los ojos perspectivas insospechadas. Ha sacado el pañuelo y se enjuga la transpiración de la frente. Va a decir algo y las palabras se le ahogan en la garganta. Va a desmayarse cuando por la puerta principal aparece y entra una señora vestida de riguroso luto: crespones y toca de viuda. Llega escoltada por un chofer uniformado y por un enlutado señor de compañía. La señora se adelanta. El joven se apresura a recibirla; el viejo hace un supremo esfuerzo para recobrarse y hacer otro tanto. El joven le dedica su mejor sonrisa. El viejo, su gesto más compungido y doloroso. La viuda duda un instante entre ambos; por fin, dirigiéndose al viejo pero sin desdeñar del todo al joven.*)

ESCENA II

El viejo. El joven. La viuda. Los dos acompañantes.

LA VIUDA.—Yo quisiera...

EL VIEJO.— A sus ordenes.

EL JOVEN.—A sus pies.

LA VIUDA.— Yo quisiera... Se trata...

EL VIEJO.—Pase usted a sentarse, señora.

EL JOVEN.—Estará usted más cómoda, señora.

LA VIUDA.—Gracias, gracias. (*Se vuelve y hace una señal a sus acompañantes de que permanezcan a los lados de la puerta de entrada, donde se hallan, y se deja conducir por los empleados hasta el primer término de la sala.*

EL VIEJO.—Tome usted asiento (*Dice esto con la voz de alguien que está esperando urgentemente que alguien se lo ofrezca.*)

LA VIUDA.—Son ustedes muy amables, (*Viendo al viejo que está a punto de perder la cabeza en un desmayo.*)

¿Pero que le pasa a usted? ¿Se siente mal? ¡Ha palidecido usted de un modo! Siéntese usted! (*El viejo toma asiento; se pasa el pañuelo por la frente ante la mirada irónica del joven que ha acercado, al sillón de la viuda, otro para sí.*)

Lo considero a usted y lo comprendo. Esta profesión de ustedes no ha de ser de las más alegres. Créame que lo siento y reconozco la mínima parte de culpa que me corresponde. (*Al joven.*) Debo de haberle impresionado.

(*Horacio ríe con moderación.*)

EL VIEJO.—(*Recobrándose.*) No es eso, señora. No ha sido nada. Le pido mil perdones...hace veinticuatro horas que no duermo; eso es todo. A sus órdenes.

EL JOVEN.—(*Haciéndose presente a la viuda, galantemente.*) A sus órdenes.

LA VIUDA.—No sé como empezar... Pero es necesario empezar de algún modo... Creo que ustedes se habrán dado cuenta de que yo soy viuda. (*Y al tiempo de decir esto levanta con majestad el espeso velo, descubriendo un rostro otoñal, extraño pero no exento de atractivos.*)

EL VIEJO.—(*Que no se atreve a alzar los ojos.*) Lo siento mucho, señora.

EL JOVEN.—(Examinando, alegre, a la viuda.) A sus órdenes, señora.

LA VIUDA.—(*Dirige al joven una mirada terrible que éste se encarga de endulzar con una sonrisa.*) Soy viuda hace tres años; y si aún llevo las tocas es por una promesa que hice a mi fiel esposo en su lecho de muerte. Las llevo, y las llevaré toda mi vida si ustedes... Aquí es donde sus buenos oficios pueden complacerme.

EL JOVEN.—(*Encantado.*) No es otro nuestro deseo.

EL VIEJO.—(*Desolado.*) Estamos para servirla.

LA VIUDA.—Digo que tendré que llevar estas tocas de viuda toda la vida si ustedes no me ayudan. (Silencio.) No es la primera casa a que me dirijo. Pero en ninguna he encontrado eco ni se me ha prestado la atención que merezco. (*En tono confidencial.*) ¿Saben ustedes? Lo que sucede es que no me comprenden...

EL JOVEN.—Es muy posible, señora. Pero aquí no correrá ese peligro. Se halla usted entre dos hombre de dos generaciones no sólo diversas sino opuestas. El señor (*señala al viejo*) representa la tradición, las ideas hechas, la administración minuciosa, los valores seguros. Yo represento, por el contrario, las nuevas ideas, la curiosidad, la política y la aventura. Si el señor no la comprende aquí estoy yo, y viceversa.

LA VIUDA.—(*Encantada.*) Ya sabía yo, después de meditar las palabras del rótulo. "Al Féretro Elegante", y en el simpático lema "No se moleste, morimos por usted", que ésta era una casa diversa de las demás.

EL VIEJO.—Adelante, señora, adelante.

LA VIUDA.—(*Después de preparar su discurso.*) Yo amaba a mi esposo como mujer alguna ha amado a esposo alguno. (*Se detiene.*) He dicho que amaba a mi esposo, cuando debí decir que lo amo. (*Alzando los ojos al cielo.*) Que él me perdone esta infidelidad de mi lenguaje. Pues bien (*rápidamente*), en su lecho de muerte, yo le prometí morir o vivir con él toda la vida.

EL VIEJO.—¿Morir o vivir? Porque las dos cosas...

LA VIUDA.—Seguirlo a él en la tumba, muriendo yo, o haciéndolo vivir constantemente, a mi lado, después de muerto.

EL VIEJO.—No comprendo una sola palabra.

EL JOVEN.—La comprendo a usted perfectamente. Sintió usted la imposibilidad de separarse para siempre de su esposo y le prometió amarlo después de muerto y seguirlo, ya fuera muriendo usted también, para alcanzarlo sin pérdida de tiempo, mediante un rápido suicidio, o haciéndose acompañar, constantemente, día y noche, en todas partes, por el cadáver de su esposo.

LA VIUDA.—(*Encantada.*) Precisamente. Ni una palabra menos.

EL JOVEN.—(*Continuando la explicación sin oír a la viuda*). El suicidio no le pareció un medio adecuado a sus sentimientos cristianos y prefirió usted el segundo método.

LA SEÑORA.—(*En el colmo de su admiración.*) Lee usted en mí como en un libro abierto.

EL JOVEN.—(*Inclinándose.*) Releo en Ud. como en un libro de Historia abierto. (*Silencio. Al viejo.*) ¿Comprende usted ahora?

EL VIEJO.—(*Confesando a pesar suyo.*) Menos que antes.

EL JOVEN.—(*Sin hacer caso del viejo.*) Su señor marido se encuentra sepultado en...

LA VIUDA.—En el Panteón Español.

EL JOVEN.—Y usted habrá pretendido, por todos los medios posibles, que una casa de inhumaciones se encargue de embalsamar el cuerpo y de gestionar ante las autoridades que se le entregue a fin de que... pueda usted cumplir su promesa.

LA VIUDA.—(*Ruborizándose.*) No sólo a fin de cumplir mi promesa sino a fin de...

EL JOVEN.—De seguir haciéndole compañía.

LA VIUDA.—(*Bajando los ojos.*) Así es.

EL VIEJO.—¡Por sabido se calla que ha fracasado usted!

LA VIUDA.—Es verdad, he fracasado.

EL VIEJO.—¡Y fracasará usted indefinidamente, señora. Ninguna casa seria puede tomar en serio este asunto!

LA VIUDA.—(*Recurriendo abiertamente al joven.*) ¿Lo oye usted?

EL JOVEN.—(*Meditando.*) Un momento... Un momento...

(*El acompañante de la señora se ha acercado al grupo y con un aire misterioso y procurando no ser visto por la viuda, hace seña a los empleados de que desea hablar con ellos aparte. El viejo no comprende. El joven lo rechaza con un ademán y sigue meditando.*)

Un momento. Un momento. (*Luego, a la señora.*) Creo, como mi respetable compañero, que el camino que ha seguido usted hasta ahora no la conduce a ninguna parte. Pero, (*Al ver el gesto desolado de la señora*) tranquilícese, no sólo esto quiero decirle.

LA VIUDA.—(*Ansiosa.*) Por favor, se lo ruego, diga usted lo que se le ocurra.

EL JOVEN.—(*Muy seriamente.*) Ha pensado usted alguna vez en las posibilidades del horno crematorio? ¿No es usted enemiga personal de la incineración?

LA VIUDA.—(*Atónita, sin comprender.*) ¿Qué quiere usted decir, caballero?

EL JOVEN.—(*Imperturbable.*) Si se conformara usted con llevar a su esposo a su casa, encerrado no en un hermoso ataúd sino en una pequeña urna conteniendo sus preciosas cenizas, todo estaría resuelto y usted podría abandonar para siempre esas pesadas tocas de viuda.

(*El acompañante de la viuda vuelve a insistir con más ahinco. El joven rechaza con la cabeza su petición.*)

En tal caso la Agencia se encargará de lograr la incineración del cuerpo y... (*Confidencialmente*) mediante un inocente cambio de cenizas usted podría llevarse a su amantísimo esposo, ¡qué digo en una urna! en esa misma bolsa de mano. (*Señalando la enorme bolsa que lleva la viuda.*)

LA VIUDA.—(*Asombrada, nerviosa, confundida, atemorizada a un tiempo al oír la solución que se le ofrece*). Pero no sé si deba... ¡Ud. comprende! ...La cosa es demasiado fuerte... Así, de pronto, no me resigno a la incineración... al horno!... (*Haciendo un esfuerzo por ser dueña de sí.*) Pero, si usted me da unos días para pensarlo, volveré a comunicarle mi resolución.

EL JOVEN.—(*Poniéndose en pie para dar por terminada la entrevista.*) Comprendo perfectamente sus dudas, sus temores, su horror... Y sobre todo lo que usted sale perdiendo en esa transformación... Pero si lo piensa verá que, por el momento, es la única solución razonable. Medítelo usted, que nosotros estaremos entonces dispuestos, como ahora, a servirla.

(*La viuda se pone en pie; vuelve a echar el tupido velo sobre su rostro y con una inclinación de cabeza se despide de los empleados y sale seguida por el chofer que le abre la puerta y por el acompañante que una vez más, al tiempo que la viuda sale, ha querido explicar con palabras lo que ya anticipa haciendo girar, a manera de tornillo, su dedo índice sobre la sien derecha.*)

EL JOVEN.—(*Al acompañante.*) Ninguna explicación, se lo ruego. Una señora siempre tiene razón, en todos los casos. (*El acompañante sale corrido.*)

EL VIEJO.—(*Al tiempo que vuelven al primer término.*) Pero, ¿qué sucede? ¿Qué quiso decir ese hombre? ¿Quién es la señora?

EL JOVEN.—Pero, ¿no la ha reconocido usted?

EL VIEJO.—¡Cómo he de reconocerla si no la conozco!

EL JOVEN.—(*A quien una ola de tedio y de preocupación empieza a invadir.*) Pero si es la esposa de Felipe...

EL VIEJO.—De Felipe. ¿De qué Felipe?

EL JOVEN.—De Felipe el Hermoso.

(*El viejo se desploma en un sillón con las manos en la cabeza. Horacio también toma asiento, y ahora que piensa en Alberto, su rostro se ensombrece. Por la puerta del fondo ha entrado el mismo cliente del primer acto, avanza tímida,*

lentamente, y como nadie se da cuenta de su presencia, tose o deja caer un objeto cualquiera. El viejo lo mira. Horacio sigue ensimismado.)

ESCENA III

El viejo. El joven. El cliente.

EL VIEJO.—¿Ya vió usted quien entró? (*Horacio no contesta.*) ¿Me oye?

EL JOVEN.—(*Saliendo de su abstracción.*) ¿Qué hay?

EL VIEJO.—Acaba de entrar su cliente de anoche.

EL JOVEN.—¿Cuál? (*Viéndole.*) Ah, sí. Sólo esto me faltaba. Después de Juana la Loca, este don Juan arrepentido y caduco que se muere por asistir a su propio entierro. (*Se levanta y va a dirigirse al encuentro del cliente, cuando el viejo, que no ha perdido de vista al recién llegado, lo detiene.*)

EL VIEJO.—Un momento.

EL JOVEN.—¿Qué quiere usted?

EL VIEJO.—Si le dijera a quién se parece.

EL JOVEN.—(*Distraído.*) ¿Quién?

EL VIEJO.—(*Señalando discretamente al cliente.*) El señor.

EL JOVEN.—¿A quién?

EL VIEJO.—No va usted a creerme, pero se parece, de una manera notable (*en voz más baja*), al padre de Alberto. La misma estatura, el mismo porte, sólo que envejecido, y, con barba, y de un color más pálido; el padre de Alberto era más bien moreno.

EL JOVEN.—(*Que no pierde de vista al cliente.*) ¿Cree usted?

EL VIEJO.—¡Si Alberto lo viera!

EL JOVEN.—(*Ansioso, rápidamente.*) ¿Qué pasaría?

EL VIEJO.—Diría lo mismo que yo... aunque su padre se fué hace tantos años que tal vez no lo recuerde con exactitud.

EL JOVEN.—(*Fingiendo indiferencia.*) Creo que usted sueña.

(Se dirige al cliente. El viejo pasa, después de recoger unos papeles del escritorio, cerca del cliente, lo mira de soslayo y sale por la puerta del despacho de Alberto.)

EL JOVEN.—Muy buenas noches.

EL CLIENTE.—Muy buenas noches.

EL JOVEN.—(*Después de un silencio.*) ¿Viene usted a ultimar lo de la caja?

EL CLIENTE.—Justamente vengo a decirle... que... no me es posible adquirirla porque debo salir de México rápidamente y... como usted comprenderá....

EL JOVEN.—No podrá llevarla consigo.

EL CLIENTE.—Exactamente.

EL JOVEN.—Créame que lo siento.

EL CLIENTE.—Salgo esta misma noche, o mañana a la madrugada... (*Pausa, luego, atreviéndose.*) Pero antes de irme quisiera... preguntarle por el joven... por el gerente.

EL JOVEN.—Ah, pero, ¡usted sabe!

EL CLIENTE.—(*Turbado, nervioso.*) Sí, sí. Anoche me dí cuenta de que algo pasó aquí en el establecimiento... Que permaneció cerrado hasta hoy por la mañana en que el otro señor vino a abrirlo nuevamente.

EL JOVEN.—Es verdad, Alberto se puso súbitamente enfermo y yo lo llevé a su casa. Pero usted..., ¿cómo pudo darse cuenta?

EL CLIENTE.—Anoche mismo... decidí salir de México y volvía a comunicárselo a usted para lo de la caja, cuando... Lo vi salir con Alberto (*corrigiéndose*), con el joven, que estaba lívido como un muerto; cerrar el establecimiento y subir a un coche... Estuve a punto de venir a hablarle en ese momento pero pensé que no era oportuno.

EL JOVEN.—(*Pensando en el parecido.*) Eso es.

EL CLIENTE.—¿No me cree usted?

EL JOVEN.—¿Por qué no había de creerle? Lo que dice usted es verdad, sólo que...

EL CLIENTE.—(*Que busca la manera de prolongar esa conversación.*) Dígalo usted.

EL JOVEN.—Sólo que no me dice usted todo. Seguramente tiene usted razones. Hay en usted, en sus palabras, en sus preguntas, una cantidad de reserva, de secreto, que salta a la vista. Desde ayer me dí cuenta. Su visita a la agencia, el asunto del atúd no eran, creo yo, más que un pretexto para algo que no sé.

EL CLIENTE.—Tal vez tenga usted razón, joven. Pero estoy condenado a una actitud de

hombre que para volver a su país tiene que ocultarse.

EL JOVEN.—¿Es usted un desterrado político? ¿Es usted candidato en las próximas elecciones?

EL CLIENTE.—No, joven, no. Soy un desterrado voluntario y he vuelto inconscientemente, como vuelve el criminal al sitio en que cometió su falta... Ando en una especie de sueño de sonámbulo a quien es peligroso despertar. (*El joven guarda silencio. El cliente le pone la mano en el hombro.*) A pesar de su juventud, a pesar de su alegría y de su buen humor irrespetuosos, tiene usted en los ojos un brillo tan humano que me invita a pedirle...

EL JOVEN.—Diga usted lo que piensa.

EL CLIENTE.—A pedirle que me ayude a realizar algo que no puedo dejar de hacer antes de salir de México.

EL JOVEN.—Dígalo usted.

EL CLIENTE.—Y, además, que me ayude sin preguntarme el porqué, sin pretender conocer mis secretos móviles. Ya sé que todo esto le parecerá extraño. Pero todos los hombres tenemos que cumplir, unos toda la vida, otros sólo unos días, unas cuantas horas o unos minutos, una existencia de fantasmas, inexplicable a los ojos de los demás, pero profundamente lógica para uno mismo. Yo estoy en ese momento. Es todo lo que puedo decirle. ¿Me ayudará usted sin pedirme explicación alguna? ¿Sería más grande su desinterés que su curiosidad?

EL JOVEN.—(*Emocionado.*) Cuente conmigo. Le ayudaré.

EL CLIENTE.—Pues bien... (*No se atreve a continuar.*)

EL JOVEN.—(*Mirándolo a los ojos.*) Míreme a los ojos. (*El cliente lo mira.*)

EL CLIENTE.—(*Rápidamente, pues ha recobrado confianza después de mirar a Horacio.*) Necesito hablar con el joven Alberto esta misma noche, en su casa si es preciso.

EL JOVEN.—Lo siento. Es demasiado tarde.

EL CLIENTE.—¿Por qué?

EL JOVEN.—Alberto sale esta noche, o ha salido ya fuera de la ciudad.

EL CLIENTE.—¡Pero, cómo, adónde! ¡Dígame usted!

EL JOVEN.—Ni él mimo sabe adónde.

EL CLIENTE.—Pero usted podría decirme.

EL JOVEN.—Imposible... Y no es que quiera devolverle un secreto por otro, es que yo mismo no lo sé.

(*Por la puerta del centro llega de la calle Aurelia, con sombrero y vestido de viaje; viene nerviosa, inquieta, febril. Se dirige a Horacio, pero, al verlo en compañía de un desconocido, se detiene sin ocultar su impaciencia. Al verla, Horacio tiene que dominarse para ocultar su sorpresa.*)

EL JOVEN.—(*Al cliente.*) Un momento. Dispénseme... Espéreme usted o, si quiere, vuelva mejor dentro de un rato.

EL CLIENTE.—(*A Horacio, que no le oye porque se ha dirigido a Aurelia y la lleva al primer término.*) Gracias. Eperaré fuera. (*Sale a la calle y se le verá pasear frente al escaparate.*)

ESCENA IV

El joven. Aurelia.

EL JOVEN.—¿Qué sucede, Aurelia? ¿Qué hace usted aquí a esta hora? Si su padre lo supiera.

AURELIA.—(*Interrumpiéndolo, separándose de Horacio.*) ¡Va usted a predicar también! ¿Dónde está Alberto?

EL JOVEN.—Supongo que en su casa. Aquí no está, desde luego. (*Al oírlo Aurelia se estremece.*) Pero, ¿qué tiene usted, Aurelia? Está desconocida.

AURELIA.—Pero, ¿no sabe usted?

EL JOVEN.—(*Con calma.*) ¿Qué cosa?

AURELIA.—¿No sabe usted que Alberto no está en casa?

EL JOVEN.—Hace una hora la dejé a usted a su lado.

AURELIA.—Sí, pero en este momento no está. Hablé por teléfono hace un instante y su madre me dijo que Alberto había salido, que se había empeñado en salir y que... nada lo había detenido.

EL JOVEN.—Habrá salido un momento a dar unos pasos, para regresar después.

AURELIA.—(*Mirándolo con odio.*) Le digo a usted que Alberto no está en su casa; que ha salido a pesar de lo de anoche; que su misma madre no ha podido detenerlo y me contesta usted con una frialdad, con una serenidad... de hipócrita.

EL JOVEN.—(*Sin perder la calma.*) Usted mejor que nadie sabe que no soy un hipócrita. Soy un amigo leal de Alberto, eso es todo.

AURELIA.—¡Ya ve usted cómo sigue fingiendo y mintiendo! Usted lo sabe todo. ¿Cree usted que no comprendí el significado del abrazo de ustedes hoy en la tarde? Usted sabía que Alberto iba a dejar su casa esta noche.

EL JOVEN.—Es verdad. Lo sabía del mismo modo que usted. Lo sabíamos los dos. Usted acaba de confesarlo.

AURELIA.—(*Cambiando de tono y de actitud, apartando su orgullo.*) Es verdad, Horacio. Yo también lo sabía. Tiene usted razón, pero tener razón es a veces cruel... para los demás. (*Llora silenciosamente.*) ¿Qué puedo, que podemos hacer?

EL JOVEN.—¿Para qué la engaño con la posibilidad de un remedio que resultaría inútil? Creo que nada puede usted hacer. Si usted no pudo detenerlo...

AURELIA.—Su madre tampoco pudo.

EL JOVEN.—Es verdad.

AURELIA.—Ni usted.

EL JOVEN.—Yo le confieso que apenas si lo intenté. Alberto no es un niño ni un loco y, además...

AURELIA.—¿Qué?

EL JOVEN.—Usted misma le dijo muchas veces que tenía que abandonar "todo" cuanto lo rodeaba para poder dejar de ser como era... Y en ese todo estábamos nosotros...

AURELIA.—Es que... (*luchando por confesarle.*) ¿Pero usted no lo sabe?

EL JOVEN.—(*Le pregunta, con los ojos casi.*) ¿Qué?

AURELIA.—(*Decidida.*) Alberto iba a partir conmigo.

EL JOVEN.—No lo sabía. (*Suavemente.*) Ahora comprendo. (*Acercándosele, consolándola discretamente.*)

AURELIA.—Lo esperé, lo esperé sin mucha fe, pero lo esperé... inútilmente. Hablé a su casa y...

EL JOVEN.—(*Evitándole los detalles.*) ¿Y ahora teme usted por Alberto?

AURELIA.—Sí.

EL JOVEN.—¿Por su vida?

AURELIA.—Sí.

EL JOVEN.—Yo no temo. No debemos temer. Esta noche estaba lúcido, hablaba con claridad, aun de aquello para lo que no tenemos palabras. No tema usted, Aurelia; por el contrario, Alberto empezaba a vivir.

AURELIA.—(*Como un eco.*) Tiene usted razón: empezaba a vivir...

(*Quedan unos momentos en silencio. Por la puerta de la calle entra Alberto. Viene cansado, pálido, deshecho, como alguien que ha pensado y caminado en una hora lo que se piensa y se camina en mucho tiempo. Permanece un instante inmóvil. Antes de avanzar, respira; haciendo un último esfuerzo va a avanzar cuando lo ve Horacio. Horacio corre a su encuentro y más que abrazarlo, lo sostiene. Aurelia busca a Horacio a su lado; no lo encuentra, vuelve la cabeza, se pone en pie, y queda petrificada al ver a Alberto.*)

ESCENA V

El joven. Aurelia. Alberto.

EL JOVEN.—(*Cuyo primer impulso es preguntarle a Alberto qué le pasa, comprende que no debe hacerlo.*) ¡Alberto! Qué gusto me da verte. (*Es entonces cuando lo sostiene sin que éste se dé cuenta y lo conduce a Aurelia.*)

ALBERTO.—¿De veras te da gusto? (*Y luego, mirando a Aurelia que no ha hecho un solo movimiento, que no ha dicho una palabra, ni ha lanzado un grito.*) Tú también, mi buena Aurelia, sientes gusto, ¿verdad?

(*La atrae consigo. Aurelia cede al abrazo y solloza en silencio. Alberto, con voz apagada.*)

No llores. Piensa que, de cualquier modo, he vuelto y que si he vuelto... (*Desfalleciendo.*) Me siento cansado, débil, he caminado sin parar no sé cuanto tiempo; primero con un rumbo fijo, después sin rumbo, como un autómata, sin saber, sin pensar, como si alguien supiera y pensara por mí.

(Se deja caer en un sillón. Pausa breve.)

Sentía frío allá en la calle. Pero esto (*Se refiere al lugar*), abriga, reconforta. Ahora respiro mejor. (*Pausa.*)

(Y de aquí en adelante, poco a poco, Alberto irá rehaciéndose al calor de su ambiente, en el engranaje de su costumbre, ante la presencia de sus amigos.)

¿Y tu padre, Aurelia?

EL JOVEN.—Está allí, en tu despacho.

ALBERTO.—(*A Aurelia.*) ¿Sabe que estás aquí?

AURELIA.—No sabe. Nada sabe...

ALBERTO.—Está bien. (*A Horacio.*) ¿Quieres decirle que aquí estamos?

AURELIA.—Pero...

ALBERTO.—No tengas cuidado.

(El joven sale por la puerta del despacho de Alberto. Alberto toma la mano de Aurelia. Entran el viejo y el joven.)

ESCENA VI

Alberto. Horacio. Aurelia. El viejo.

EL VIEJO.—(*Al entrar.*) Pero Alberto, ¿usted aquí? ¿A esta hora?

ALBERTO.—(*Sonriendo.*) ¿Y por qué no? Necesitaba consultar unos papeles y le pedí a Aurelia que me acompañara hasta aquí pensando, naturalmente, que usted la llevaría en seguida a su casa.

EL VIEJO.—Pero, ¿no es más lógico que duerma usted esta noche?

ALBERTO.—Ya lo creo que es más lógico, pero no tengo sueño. Dormí toda la mañana. Y, además, si el sueño llega, puedo acostarme en el diván de mi despacho, Horacio me acompañará. Es usted quien necesita dormir, no lo ha hecho usted en todo el día. Se irá usted con Aurelia, y mañana temprano, muy temprano, vendrá a relevarnos.

EL VIEJO.—Como usted quiera.

(Sale al despacho de Alberto para volver en seguida con su abrigo puesto y el sombrero en la mano.)

ALBERTO.—(*Mientras sale el viejo y Horacio se aparta, se pone en pie y dándole las dos manos a Aurelia, en voz muy baja.*) No te digo que me perdones porque ya veo que me has perdonado, una vez más.

AURELIA.—(*Evitando prolongar el diálogo, al tiempo que su padre entra.*) Adiós.

ALBERTO.—(*Oprimiéndole las manos.*) Adiós.

(Aurelia sale al encuentro de su padre.)

EL VIEJO.—(*Desde lejos.*) Hasta mañana.

ALBERTO.—(*A Aurelia.*) Hasta mañana.

(El joven los acompaña hasta la puerta. Por el escaparate se ve pasar la figura del cliente que ha estado rondando frente a la casa. Horacio le hace una señal de que pase. Una vez dentro, le pide que no haga ruido y que espere, al fondo. Mientras tanto, Alberto se ha tendido en el sillón, Horacio viene a acompañarlo.)

ESCENA VII

Alberto. Horacio. El cliente.

ALBERTO.—Sí, aquí, a mi lado. Comprendo que quieres saber por qué he vuelto...

EL JOVEN.—Me basta saber que has vuelto, que estás aquí.

ALBERTO.—(*Continuando su idea.*) Pero, ¿sé yo mismo por qué he vuelto? Caminé con una idea fija, obsesionante: salir, partir, después de haber roto todas las amarras, sin volver la cabeza siquiera, cerrando los ojos a todo lo que estaba delante de mí, concentrado en una sola palabra: La Estación, la Estación, la Estación, repetíame hasta la angustia, hasta el vacío, como cuando se tiene miedo de olvidar el nombre de algo, de alguien. Y llegué a la Estación de pronto... Fría e indiferente debo haberla sentido en esos instantes, pero, a pesar de ello, entré mezclándome con las personas, aturdido por sus voces, atropellado por sus cuerpos... perdido entre aquellas gentes que reían, que buscaban o que olvidaban algo, que lo encontraban al fin y que contestaban a todas las preguntas con el nombre de una ciudad, con una fecha, con una hora... ¡y aquellos

que, como yo, iban solos!, los menos, seguramente, bastaba asomarse a sus ojos abiertos y febriles para ver retratado en ellos, de antemano, el paisaje del lugar de su destino...

EL JOVEN.—(*Que teme la excitación de Alberto.*) No sigas, Alberto, te agota, te fatiga recordar.

ALBERTO.—Por el contrario, siento que me alivio, que me descargo de lo que me invadió en esos momentos. (*Continúa su relato.*) Sin saber cómo, llegué a estar frente a una ventanilla. Detrás de mí sentí la presión de aquellos que pugnaban por llegar a mi puesto, devorados por la prisa. Una voz me preguntó: "Usted ¿adónde?" y yo también me pregunté en voz alta: "¿Adónde?"... Y luego me sentí empujado por los que seguían, hasta perder mi lugar, hasta salir de la fila... Y ahí mismo, a un lado, vi cómo, uno a uno, desfilaban todos aquellos hombres llevando en la mano el billete que era la imagen de su destino... (*Pausa breve.*) Salí de la Estación y entonces... ¿Sabes tú lo que es caminar sin objeto, sin rumbo, y perdidas las nociones de tiempo y de espacio?... Ahora comprendo que así caminé, caminé, hasta el momento en que, sin saber cómo, me hallé frente a la Agencia que me atrajo con sus luces, que me despertó en los momentos en que ni siquiera sabía que soñaba.

EL JOVEN.—(*Con voz apagada.*) Alberto.

ALBERTO.—Y ahora aquí, a tu lado, comprendo que todo fué como si mi sombra hubiera querido abandonar para siempre mi cuerpo echándose a buscar su destino que no es el mío... porque el destino, eso que llamamos el destino no está fuera de nosotros, en una ciudad, en una fecha, en una persona, sino dentro de nosotros, en el centro mismo de nosotros... y también ahora sé que ese destino no lo podemos dejar, abandonándolo, o renunciando a él, ni siquiera buscando la muerte, porque entonces, ¿quién nos dice que el suicidio no era precisamente nuestro destino?

EL JOVEN.—Es verdad, Alberto; siento que lo que dices es verdad y que, a pesar de ser doloroso, es también, ahora que lo veo claramente, consolador. Estamos condenados a prisión perpetua; pero lo terrible no es eso, sino ignorar que estamos presos y no saber por cuánto tiempo... Pero una vez sabidas ambas cosas, ¡qué consuelo!

ALBERTO.—Pero no es que seamos prisioneros, Horacio. En mi caso, yo estoy aquí en este ambiente, dentro de estas paredes, rodeado por estos muebles y por estos objetos que son la imagen de la compañía de la muerte, porque la muerte es mi elemento, como el agua al pez. Y dime, ¿quién va a pensar que el pez se halla preso en el agua? Querer salir a la vida, es, en mi caso, una locura que me ahogaría, como hace unos minutos me ahogaba, como ahoga el mismo aire que respiramos, al pez que sale del agua, porque no es el aire el elemento que conviene a su naturaleza.

EL JOVEN.—Es verdad.

ALBERTO.—Ahora seguiré aquí, sin tristeza ni locura. ¿No ves cómo ahora mismo respiro mejor que hace un momento y pienso más claramente? Y hace apenas unos minutos me ahogaba y sentía el vacío del pensamiento. (*Luego, después de breve silencio, cambiando el tono confidencial con uno frío y cortés.*)

Me iré al despacho; quiero estar solo, Horacio, y descansar.

EL JOVEN.—Es muy natural, necesitas reposo.

> (*Le pone la mano en el hombro; en ese momento se acuerda del cliente que, como un remordimiento, espera el tiempo de presentarse, y que está encogido, anhelante, en el fondo de la sala. Deteniendo a Alberto, que se dispone a salir a su privado.*)

Un momento, por favor.

ALBERTO.—Dime.

EL JOVEN.—No creo que sea nada oportuno, pero debo decirte que el señor que está allí, en el fondo, desea hablar contigo un momento. Sale esta misma noche de México y me ha pedido...

ALBERTO.—Le habrás dicho que estoy enfermo...

EL JOVEN.—Lo sabe y no obstante insiste en decirte unas palabras. Me prometió que no serían sino unas cuantas. Parece que se trata de algo urgente... Yo le di esperanzas de que...

ALBERTO.—(*Extrañado, resignándose, tomando asiento.*) Está bien. Dile que se acerque.

EL JOVEN.—En seguida. (*Se dirige al cliente y después de cambiar una mirada de in-*

teligencia, le dice en voz alta.) Sólo unas palabras. No olvide usted que está enfermo.

EL CLIENTE.—No tenga cuidado. *(En voz baja.)* Gracias.

(El cliente se acerca a Alberto que, al verlo, se va a poner de pie. El cliente se lo impide con un ademán. Durante el diálogo, Horacio quedará semioculto en el umbral de la puerta del despacho de Alberto.)

ESCENA VIII

Alberto. Horacio. El cliente.

EL CLIENTE.—No; se lo ruego. No se levante. Sé que está usted enfermo.

ALBERTO.—Gracias. *(Y ya no lo perderá de vista un momento.)*

EL CLIENTE.—*(Que no sabe cómo empezar.)* A usted le extrañará que un... desconocido, venga a hablarle, como yo vengo, sin objeto preciso, sin un negocio ni un mensaje, pero así es.

ALBERTO.—Sin embargo... Si usted se acerca a mí...

EL CLIENTE.—*(Deteniéndolo con un ademán, tímidamente.)* No podía salir de la ciudad, sin verlo a usted un instante, sin decirle algo que ahora mismo no sé precisamente con qué palabras habré de decírselo.

ALBERTO.—Y no obstante, algo tendrá usted que decirme.

EL CLIENTE.—Más bien que algo que decirle tengo algo que cumplir cerca de usted.

ALBERTO.—No comprendo, si usted...

EL CLIENTE.—"Si yo no me explico"... Es verdad. Pero le confieso a usted que mucho temo que mi explicación no le satisfaga.

ALBERTO.—*(Cortésmente.)* No olvide usted, señor, que me encuentro enfermo...

EL CLIENTE.—No, no lo olvido. *(Y continúa buscando, al mismo tiempo que habla, la explicación que da a Alberto con una mezcla de seguridad falsa y de temblor auténtico.)* Su padre de usted y yo hicimos hace más de diez años un viaje a Europa... Llegamos a ser tan amigos, tan íntimos, como usted y el joven, o más aún... Llegamos a ser *(con voz temblorosa)*, una misma persona. *(Pausa breve.)* Su padre de usted me habló de que aquí, en México, dejaba su casa, su familia... y que, sobre todo, sentía profundamente haberlo dejado a usted, a su hijo, a... Alberto; sentía no haberlo llevado consigo entonces, cuando partió... Temía siempre por usted, por su salud de usted que, desde niño, me decía, era tan delicada, tan sensible... *(No puede continuar. Serenamente, sin un temblor, Alberto lo mira y fríamente le dice.)*

ALBERTO.—Siga usted.

EL CLIENTE.—*(Haciendo un esfuerzo.)* Muchas veces me dijo que si algún día regresaba sería solamente por usted... Por Alberto. Y *(otra vez con voz temblorosa)*, si es verdad que en tantos años no ha vuelto, también es verdad que ni un momento... yo puedo decírselo..., lo ha olvidado.

ALBERTO.—*(Repitiendo automáticamente.)* "Que ni por un momento lo ha olvidado".

EL CLIENTE.—*(Emocionado, esperando.)* Es verdad. *(Pero se detiene al ver que Alberto lo mira secamente, sin calor alguno, y no tiene más que concluir.)* Yo no hago en este momento sino aquello que él... que mi amigo... que el padre de usted haría si viniera a México. Verle, buscarle, hablarle con cualquier pretexto, saber, en fin, que usted vive y cómo vive usted...

ALBERTO.—Eso es todo, ¿verdad?

EL CLIENTE.—*(Sobreponiéndose.)* Eso es todo.

ALBERTO.—*(Se pone en pie.)* Gracias, a usted, por su visita.

EL CLIENTE.—Ahora comprenderá usted.... Alberto.

ALBERTO.—No insista usted en explicar lo que, desde el punto de vista de usted, es perfectamente lógico y natural. Cumple usted con un deber... de amistad. Le aseguro que en un caso semejante al suyo yo haría otro tanto. Ahora sabe usted y puede atestiguar que vivo y cómo vivo. *(Dando por terminada la conversación.)* Y ahora me dispensará...

EL CLIENTE.—*(A quien la actitud de Alberto ha desconcertado.)* Soy yo quien le pido a usted que me dispense.

ALBERTO.—*(Dándole la mano.)* Gracias por su visita. Buenas noches.

(El cliente le estrecha la mano y le mira por última vez los ojos, y encuentra la mirada fría, impasible, de Alberto. Haciendo un último esfuerzo que apenas se manifiesta exteriormente, logra desprenderse y sale, sin volver la cabeza, deshecho, de la Agencia. Horacio lo mira, atónito, salir. Todavía se le ve a través del escaparate caminar lentamente, a tientas, como un ciego. Horacio se dirige a la puerta, mira qué rumbo toma el cliente y vuelve violentamente al lado de Alberto, que ha quedado como suspenso.)

EL JOVEN.—Pero, Alberto... ¡lo has dejado ir!

ALBERTO.—(*Secamente.*) ¿Y por qué habría de retenerlo?

EL JOVEN.—Pero, ¿no has comprendido?

ALBERTO.—¿Qué no he comprendido?

EL JOVEN.—¿No has comprendido quién es y a qué ha venido?

ALBERTO.—(*Sin demostrar ansiedad alguna.*) ¿Quién puede ser y a qué ha venido; que yo debo retenerlo?

EL JOVEN.—¡Es tu padre, Alberto!

ALBERTO.—(*Tranquilo.*) Es mi padre, pero no debo retenerlo.

EL JOVEN.—Luego, ¿lo sabías?

ALBERTO.—Al oír sus primeras palabras supe quién era. No lo perdí de vista un segundo. Pero no dejé de vigilarme yo mismo tampoco, atentamente. Mientras él hablaba, esperé que algo dentro de mí me dijera: "Corre a sus brazos"; esperé que un impulso interior me obligara a hacerle saber que ya sabía quién era; esperé algo que me impulsara a ayudarle a confesar claramente el objeto de su presencia aquí... Pero por más que esperé eso que llaman la voz de la sangre, esa voz no habló ya para mí. Mi padre es para mí un extraño, más extraño aún que los cientos de hombres que, después de detenerse un momento ante el escaparate todos los días, a todas horas, pasan de largo...

EL JOVEN.—¿Pero es posible, Alberto? Ha regresado para verte, para oírte y lo dejas partir... Piensa que dentro de un momento no podrás alcanzarlo y que él no volverá jamás después de lo que ha pasado.

ALBERTO.—(*Exaltado, violento.*) No sigas, Horacio. Te lo ruego. Te lo prohibo. Si hace un instante no sentí nada que me impulsara a reconocerlo, por qué ahora... (*con las manos en la cabeza, sentado, suplicando ahora.*) Déjame solo, Horacio. Quiero estar solo, enteramente solo, como anoche. Y sobre todo, ni una palabra más...

EL JOVEN.—Está bien. Me voy. (*Toma su sombrero. Luego, aludiendo al cliente.*) Lo he visto irse lentamente, por aquí, por la izquierda. Aun es tiempo, Alberto; piensa que ha vuelto para saber de su hijo, para saber si eres todavía su hijo...

ALBERTO. — (*Luchando interiormente.*) ¡Déjame, Horacio! ¡Déjame! Quiero estar solo.

EL JOVEN.—Pero, ¿irás a buscarle? No pienses, Alberto. No hay tiempo para pensar, ni siquiera para dudar.

(Sale y toma el camino de la derecha. Apenas se oye el golpe de la puerta, a la salida de Horacio, Alberto se pone en pie, busca su sombrero, lo encuentra, sale de la agencia, cierra con llave la puerta. La agencia queda vacía. El silencio parece vibrar. La luz del interior se hace opaca, lechosa, al tiempo que las luces de fuera se intensifican. Sin que nada ni nadie la mueva, la cubierta del ataúd del escaparate se cierra con un golpe breve y seco. La pausa es más profunda. A través del cristal del escaparate se ve regresar a Alberto. Viene solo. Abre. Entra. Las luces han vuelto a su intensidad natural. Alberto respira abiertamente. Deja su sombrero junto a su abrigo. Después de lanzar una mirada a los muebles, acomoda los sillones como al final del primer acto. Luego, apaga la luz del fondo. Queda la luz de la lámpara de mesa. Se sienta en el sillón de la izquierda. Consulta el reloj. Se estremece. Y luego, queda poco a poco inmóvil, sin volver la cara, con una mirada fija y vacía, delante de sí, estremeciéndose.)

ALBERTO.—(*En voz baja, como para sí.*) ¿Es usted, padre? ¿Es usted?

TELON

LA MAGIA Y LA RELIGION

○ POR SIR JAMES GEORGE FRAZER ○

TRADUCCION DE B. ORTIZ DE MONTELLANO

PALABRAS DEL TRADUCTOR

EN diciembre de 1941 murió en Inglaterra, a la edad de 87 años, Sir James George Frazer, autor, entre otras obras famosas dentro del pensamiento democrático europeo, de *El ramo de oro* (*The Golden Bough*), publicada por primera vez en 1890 en 18 tomos resumidos, más tarde, en un volumen.

Sir James George Frazer representa en nuestros días el tipo del sabio humanista, amante de la literatura y de la ciencia, con grandes conocimientos en diversas lenguas y una predilección sistemática por la Antropología. Investigador personal, une a su vasta erudición un pensamiento creador, científico, y el estilo clásico —preciso y elegante— del hombre de letras. Sabio y artista, a la vez.

El ramo de oro es una obra fundamental para el conocimiento del alma humana desde sus más oscuras y primitivas raíces. Escrita con riguroso método escapa, sin embargo, a la embrollada terminología que los sabios de tipo alemán usan en sus obras para desconcierto del lector. Quiere decir que es una obra para todos, de interés general, y un valor científico indiscutible que puede observarse en las reticencias del estilo de Frazer, enemigo de arbitrarias afirmaciones personales.

La magia y la religión es un capítulo que traduzco de la versión resumida de la famosa obra, procurando ceñirme casi literalmente al estilo del autor, para darla a conocer a nuestros lectores, puesto que no se ha traducido todavía al español a pesar del interés que representa para el conocimiento de las culturas primitivas de América, y como homenaje al ilustre sabio desaparecido.—*B. O. de M.*

LOS ejemplos citados en el capítulo anterior pueden servir para ilustrar los principios generales de la magia por simpatía en sus dos ramas, a las que hemos dado los nombres de homeopática y contagiosa, respectivamente. En algunos de los casos de magia señalados, hemos visto que se supone la intervención de seres inmateriales y, también, que se hace un esfuerzo para ganar su favor por medio de la oración y el sacrificio. Pero, por lo general, estos casos son excepcionales: muestran una magia matizada por la religión y mezclada con ella. En dondequiera que aparezca la magia en su forma pura, sin adulteraciones, se da por hecho que en la naturaleza los acontecimientos se suceden uno a otro necesaria e invariablemente sin intervención de agente alguno, espiritual o personal. Por consecuencia, este concepto fundamental de la magia es idéntico al de la ciencia moderna, ya que en el fondo de todo el sistema se encuentra una fe implícita, pero cierta y firme, en el orden y la uniformidad de la naturaleza. El mago no duda que las mismas causas producirán siempre los mismos efectos; que la ejecución de la ceremonia correspondiente, acompañada del encantamiento adecuado, producirá siempre los efectos deseados si sus encantamientos no son estorbados y frustrados por los de otro hechicero más poderoso que él. El mago no invoca poder superior alguno; no suplica el favor de ningún sér veleidoso y caprichoso; no se prosterna, humilde, ante ninguna deidad temible o aterradora, pero su poder, tan grande como lo supone, de ningún modo es arbitrario e ilimitado. Puede ejercerlo en tanto que se conforme estrictamente a las reglas de su

arte, o a lo que se puede llamar las leyes de la naturaleza como el mago las entiende. El descuido de estas reglas, la infracción a estas leyes en el más pequeño detalle, lleva al fracaso y hasta puede exponer al practicante inhábil al peligro más espantoso. Si reclama la soberanía sobre la naturaleza es una soberanía constitucional, rigurosamente limitada en su extensión y ejercida sin discrepar, punto por punto, con la tradición. Por eso es muy estrecha la analogía entre los conceptos mágicos y científicos del mundo. En ambos se supone que la sucesión de los acontecimientos es perfectamente regular e infalible y que se determina por leyes inmutables cuya operación se puede prever y calcular precisamente. Los elementos de capricho, de azar y de accidente están eliminados del curso de la naturaleza.

Ambos conceptos abren un panorama de posibilidades aparentemente ilimitadas a quien trate de comprender las causas de las cosas, ya que puede tocar los resortes secretos que promueven el casto e intrincado mecanismo del mundo. De ahí la fascinación que tanto la magia como la ciencia han ejercido sobre la mente humana y el estímulo poderoso que han prestado a la búsqueda del conocimiento. Atraen al investigador fatigado, a través del desierto del desengaño del presente, con las promesas ilimitadas del futuro; le llevan a la cima de una montaña extremadamente alta y le enseñan, más allá de las nubes oscuras y las neblinas agitadas a sus pies, una visión de la ciudad celeste, quizás lejana pero radiante de un esplendor sobrenatural, bañada en la luz de los sueños.

El defecto fatal de la magia consiste no en la suposición general de un orden de acontecimientos determinados por leyes, sino en su concepto equivocado de la naturaleza de estas leyes especiales que gobiernan aquel orden. Si analizamos los distintos casos de magia por simpatía que hemos repasado en páginas anteriores, y que podemos considerar como representativos, encontraremos que todos demuestran la aplicación equivocada de una u otra de las dos grandes leyes fundamentales del pensamiento, a saber: la asociación de ideas por semejanza y la asociación de ideas por contigüidad en el espacio o en el tiempo. Una asociación errónea de ideas parecidas produce la magia homeopática o imitativa. Una asociación errónea de ideas contiguas produce la magia contagiosa. Los principios de asociación son excelentes por sí mismos y, en verdad, absolutamente esenciales para el funcionamiento de la mente humana. Legítimamente aplicados producen la ciencia; ilegítimamente aplicados dan la magia, hermana bastarda de la ciencia. Por consiguiente, es una verdad incontestable, casi una tautología, el afirmar que toda magia es forzosamente falsa y estéril y que si se convirtiese en verdadera y fructuosa ya no sería magia, sino ciencia.

Desde los tiempos más antiguos el hombre se ha dedicado a buscar reglas generales para aprovechar con ventaja el orden de los fenómenos de la naturaleza y de tan prolongada búsqueda ha extraído un tesoro valioso. Algunas de ellas son reglas de oro, otras de escoria solamente. Las reglas de oro constituyen el cuerpo de las ciencias aplicadas que llamamos las artes; las falsas son la magia.

Si la magia está emparentada muy de cerca con la ciencia, todavía nos resta averiguar cómo está relacionada con la religión. Pero el punto de vista que aceptamos como base para establecer la relación, estará matizado, necesariamente, por la idea que tengamos de la naturaleza de la religión misma. Por consiguiente, es razonable esperar de un escritor que defina su concepto de la religión, antes de proceder a averiguar sus relaciones con la magia.

Probablemente no hay otro tema en el

mundo sobre el cual las opiniones difieran tanto como el de la naturaleza de la religión, por lo que es obvio que encontrar una definición de ella que satisfaga a todos sería imposible. Todo lo que puede hacer un escritor es, primero, afirmar con claridad lo que entiende por religión y, después, emplear la palabra en ese sentido, invariablemente, a través de toda su obra.

Por religión yo entiendo una propiciación o conciliación de poderes superiores al hombre, en la creencia que dirigen y controlan el curso de la naturaleza y de la vida humana. Definida así la religión consta de dos elementos, uno teórico y otro práctico, a saber: una creencia en poderes superiores al hombre y un intento de propiciarlos o complacerlos. Es claro que de estos dos elementos uno, la creencia, precede al otro puesto que tenemos que creer en la existencia de un Sér divino antes de que podamos complacerlo. Pero si la creencia no conduce a la práctica correspondiente, no es una religión sino, sencillamente, una teología, según las palabras del Apóstol Santiago: "Así también la fe, si no tuviere obras, es muerta en sí misma". Es decir, ningún hombre es religioso si no gobierna su conducta de algún modo por el temor o por el amor de Dios.

Por otra parte, la práctica sola despojada de toda creencia religiosa, tampoco es religión. Dos hombres pueden comportarse de la misma manera y, sin embargo, uno de ellos puede ser religioso y el otro no. Si uno de ellos actúa por el amor o por el temor de Dios, es religioso; si el otro actúa por el amor o el temor de los hombres puede ser moral o inmoral, según que sus actos armonicen o estén en conflicto con el bien general. Por consiguiente, la creencia y la práctica o, en lenguaje teológico, la fe y las obras, son igualmente esenciales a la religión que no puede existir sin una y otras.

Pero no es preciso que la práctica religiosa tome siempre la forma de un rito, es decir, no tiene que consistir en el ofrecimiento de sacrificios, la recitación de oraciones y otras ceremonias externas. Su propósito es complacer a la deidad, y si la deidad se complace con la caridad, la misericordia y la pureza más que con las oblaciones de sangre, el cantar de himnos y los humos del incienso, le complacerán más sus fieles no prosternándose ante ella, ni entonando sus alabanzas, ni llenando sus templos de regalos magníficos, sino siendo puros y misericordiosos y caritativos para con los hombres, porque al actuar de este modo imitarán, en la medida de su debilidad y sus imperfecciones, las perfecciones de la naturaleza divina.

Los profetas hebreos, inspirados en tan noble ideal de la bondad y la santidad de Dios, infatigablemente inculcaban este aspecto ético de la religión. Dice Michéas: "¡Oh, hombre, él te ha declarado que sea lo bueno, y qué pide de ti Jehová: Solamente hacer juicio, y amar misericordia, y humillarte para andar con tu Dios". Y en época posterior, gran parte del poder con que la cristiandad conquistó al mundo provino del mismo alto concepto de la naturaleza moral de Dios y el deber impuesto a los hombres de sujetarse a ella. Dice el apóstol Santiago: "La religión pura y sin mácula delante de Dios y Padre es ésta: Visitar a los huérfanos y las viudas en sus tribulaciones y guardarse sin mancha de este mundo."

Pero si la religión implica, primero, una creencia en seres sobrehumanos que gobiernan el mundo y, segundo, un esfuerzo para ganar sus favores, supone, claramente, que el curso de la naturaleza es hasta cierto punto elástico o variable y que podemos persuadir e incitar a los seres poderosos que lo controlan a desviar en nuestro beneficio la corriente de acontecimientos del cauce por donde de otra manera

fluirían. Ahora bien, esta supuesta elasticidad o variabilidad de la naturaleza está en oposición directa tanto a los principios de la magia como a los de la ciencia, los cuales suponen que los procesos de la naturaleza son rígidos e invariables en su actuación, y que tan poco valen la persuación y la súplica como las amenazas y la intimidación para desviarlos de su camino.

La diferencia entre los dos puntos de vista del universo en conflicto gira sobre la respuesta que se dé a la cuestión crucial: ¿Son conscientes y personales o son inconscientes e impersonales las fuerzas que gobiernan al mundo? La religión, que concilia con el hombre poderes sobrehumanos, acepta la primera proposición del dilema, porque toda propiciación implica que el sér propiciado es un agente consciente y personal cuya conducta es, hasta cierto punto, incierta y que puede persuadírsele, por medio de una petición juiciosa, que la oriente en la dirección deseada por el hombre a sus intereses, sus apetitos o sus emociones. La propiciación nunca se emplea hacia las cosas que se consideran inanimadas ni con personas cuyo comportamiento se sabe determinado, en circunstancias dadas, con certeza absoluta. Por lo tanto, en cuanto la religión supone que el mundo está dirigido por agentes conscientes a quienes se puede hacer cambiar de propósito por la persuación, se encuentra en antagonismo fundamental a la magia tanto como a la ciencia, puesto que una y otra dan por supuesto que el curso de la naturaleza está determinado, no por las pasiones ni los caprichos de seres personales, sino por la operación de leyes inmutables que funcionan mecánicamente. En la magia, claro está, la suposición es solamente implícita, pero en la ciencia es explícita. Es cierto que la magia frecuentemente trata con espíritus, los cuales son agentes personales de la misma clase que los admitidos por la religión; pero de acuerdo con las formas propias de la magia los trata de la misma manera que trata a agentes inanimados, es decir, que los constriñe o los obliga en vez de conciliarlos o propiciarlos como lo haría la religión. Por lo que supone que todo sér personal, humano o divino, está sujeto a aquellas fuerzas impersonales que controlan todas las cosas, pero que pueden, sin embargo, volverse ventajosas para cualquiera que sepa manejarlas por medio de ceremonias y encantamientos apropiados.

En el antiguo Egipto, por ejemplo, los magos se otorgaban el poder de obligar a los dioses —aun a los más altos— a realizar sus mandatos y llegaban hasta amenazarlos con la destrucción en caso de desobediencia. A veces, sin excederse tanto, el hechicero pregonaba que dispersaría los huesos de Osiris o revelaría su leyenda sagrada si el dios se mostrase rebelde. Y aun hoy, en la India, la gran trinidad hindú de Brahma, Vishnú y Siva está sujeta al poder de los hechiceros que por medio de sus encantamientos ejercen tal dominio sobre las más poderosas deidades que éstas están sumisamente obligadas a cumplir, en la tierra o en el cielo, cualquier mandato que sus amos los magos quieran ordenar. Corrientemente se dice en la India: "Todo el universo está sujeto a los dioses; los dioses están sujetos a las hechicerías (*mantras*); las hechicerías a los brahamanes: por lo tanto los brahamanes son nuestros dioses".

Este conflicto radical de principios entre la magia y la religión explica suficientemente la hostilidad implacable con que, a través de la historia, el sacerdote ha perseguido al hechicero. La orgullosa suficiencia del mago; su comportamiento arrogante hacia los poderes superiores y su impúdica pretensión de ejercer un dominio parecido al de los dioses, no podía menos que repugnar al sacerdote, a quien, con su sentido enorme de la majestad di-

vina y su humilde prosternación en su presencia, tales pretensiones y tal comportamiento tenían que aparecer como una usurpación impía y blasfema de prerrogativas que pertenecen solamente a Dios. Podemos sospechar, también, que a veces motivos más bajos concurrieron para agudizar la hostilidad del sacerdote, puesto que éste pretendía ser el instrumento propio, el verdadero intercesor entre Dios y el hombre, y sin duda sus intereses, lo mismo que sus sentimientos, se veían lastimados, frecuentemente, por su práctico rival que predicaba un camino más seguro y más cómodo hacia la felicidad que el sendero áspero y resbaladizo del favor divino.

Pero este antagonismo, familiar para nosotros, parece haber hecho su aparición en la historia de las religiones en una fecha comparativamente reciente. En las etapas primeras las actividades del sacerdote y las del hechicero se combinaban con frecuencia o, quizás, más correctamente, aún no se diferenciaban bastante una de la otra. Para conseguir sus propósitos el hombre cortejaba la buena voluntad de los dioses o de los espíritus por medio de oraciones y sacrificios y al mismo tiempo recurría a las ceremonias y fórmulas verbales mágicas de las que esperaba conseguir el resultado apetecido sin la ayuda ni de dios ni del diablo. En suma, practicaba ritos religiosos y mágicos simultáneamente; musitaba oraciones y encantaciones casi con el mismo aliento; no se daba cuenta, o no le importaba, la inconsistencia teórica de su comportamiento en tanto obtuviese de cualquier modo lo que quería.

Hemos señalado ya ejemplos de esta fusión o confusión de la magia con la religión en las prácticas de los melanesios y de otros pueblos, algunos que han alcanzado altos niveles de cultura, y en nuestros días es tan frecuente entre los campesinos europeos como lo fué en la India antigua y el antiguo Egipto.

Nos dice un erudito estudiante del sánscrito que en la época más antigua de la que tenemos noticias detalladas, en la India, el rito de los sacrificios se hallaba mezclado con prácticas que respiraban el espíritu de la magia más primitiva. Y al hablar de la importancia de la magia en el Oriente, particularmente en Egipto, el profesor Maspero observa que "no debemos atribuir a la palabra magia la idea degradante que casi siempre evoca en la mente del hombre moderno. La magia antigua fue la base misma de la religión. Los fieles que deseaban obtener algun favor de un dios no tenían ninguna esperanza de éxito si no colocaban las manos sobre la deidad, acto que podía solamente efectuarse por medio de cierto número de ritos, sacrificios, oraciones y cantos que el mismo dios había revelado y que le obligaban a hacer lo que se le pedía".

Entre las clases ignorantes de la moderna Europa brota en varias formas la misma confusión de ideas, la misma mezcla de la religión y la magia. Se dice que en Francia "la mayoría de los campesinos todavía creen que el sacerdote posee un poder secreto e irresistible sobre los elementos y que con decir ciertas oraciones que solamente él sabe y tiene derecho a usar —aunque después tenga que pedir la absolución por ello— puede, en ocasiones de peligro inminente, detener, impedir o trocar por el momento la acción de las leyes eternas del mundo físico. Los vientos, las tempestades, el granizo y la lluvia están a su disposición y obedecen su voluntad. El fuego también está sujeto a su poder y con una palabra puede apagar las llamas de un incendio".

Por ejemplo, las campesinas francesas solían creer, y es probable que todavía lo crean, que los sacerdotes podían celebrar una Misa del Espíritu Santo, con ciertos ritos especiales de eficacia tan milagrosa que nunca encontraba oposición de la voluntad divina y en esa forma Dios se veía

forzado a conceder cualquier cosa que se le pidiese no obstante lo temeraria e importuna que fuese la petición. Ninguna idea de impiedad o de irreverencia se asociaba al rito en las mentes de aquellos que en ciertas crisis de la vida buscaban asaltar por la fuerza, valiéndose de estos medios singulares, el reino de los cielos.

Los sacerdotes seculares generalmente rehusábanse a celebrar la Misa del Espíritu Santo, pero los frailes, especialmente los capuchinos, tenían fama de ceder con menos escrúpulos a las súplicas de los ansiosos y atribulados fieles.

En esta coacción que los campesinos católicos suponían era impuesta a la deidad por el sacerdote tenemos, en apariencia, la copia exacta del poder que los antiguos egipcios atribuían a sus hechiceros. Además, para citar otro ejemplo, los sacerdotes en muchos pueblos de Provenza todavía tienen la fama de poseer la facultad de conjurar tempestades; no todos gozan de esta reputación y en algunos pueblos, cuando hay un cambio de párrocos, los feligreses están ansiosos por saber si el nuevo encargado goza del privilegio que le atribuyen y al primer indicio de una tempestad violenta le ponen a prueba invitándole a conjurar las nubes amenazadoras, y si el resultado iguala a sus esperanzas el nuevo párroco está asegurado en la simpatía y respeto de su grey. En algunas parroquias en donde la fama del diácono es mayor, a este respecto, que la de su superior, sus relaciones han llegado a tal tensión que el obispo tiene que intervenir trasladando al párroco a otro sitio.

Además, los campesinos de Gascuña creen que los malvados, para vengarse de sus enemigos, persuaden a veces a un sacerdote para que diga una misa, llamada la misa de San Sicario. Muy pocos sacerdotes conocen esta misa y las tres cuartas partes de aquellos que la conocen no la practican ni por connivencia ni por dinero. Solamente los sacerdotes malvados se atreven a ejecutar la horrenda ceremonia con la seguridad de que ellos tendrán que dar cuenta en el día del juicio final y lo pagarán caro porque ningún cura u obispo, ni siquiera el arzobispo de Oc, pueden perdonarlos, derecho que sólo pertenece al Papa.

La misa de San Sicario se puede decir solamente en una iglesia en ruinas o abandonada, en donde las lechuzas dormitan y ululan, en donde los murciélagos revolotean en el crepúsculo, en donde las gitanas pasan la noche y los sapos se esconden. Allá va sobre el altar profanado, por la noche, el mal sacerdote con su amante y al primer toque de las once empieza a musitar la misa al revés para terminar exactamente cuando los relojes dan la hora de medianoche. Su amante sirve de sacristán. La hostia que bendice es negra y tiene tres puntas. No consagra vino alguno y en su lugar bebe el agua de un pozo dentro del cual se ha arrojado el cadáver de un niño sin bautizar. Hace la señal de la cruz, pero sobre el suelo y con su pie izquierdo, y otras cosas que ningún buen cristiano podría contemplar sin caer ciego, sordo y mudo para el resto de su vida. La persona a quien se dedica la misa se seca poco a poco y nadie puede decir lo que tiene, ni los doctores conocer su mal. Ignoran que la misa de San Sicario es la causa de su lenta muerte.

Aun cuando la magia se halla unida íntimamente con la religión en muchas épocas y en distintos lugares, existen razones para considerar que esta fusión no es primitiva y que hubo una época en que el hombre confiaba solamente en la magia para la satisfacción de aquellos deseos que trascendían de sus apetitos animales inmediatos. En primer lugar, una consideración de las nociones fundamentales de magia y religión puede inclinarnos a suponer que la magia es más antigua que la religión en la historia de la humanidad.

Hemos visto, por una parte, que la magia no es otra cosa que la aplicación equi-

vocada de los más sencillos y elementales procesos de la mente, a saber: la asociación de ideas en razón de su semejanza o su contigüidad y, por otra parte, que la religión supone la acción de agentes conscientes o personales superiores al hombre, detrás de la pantalla visible de la naturaleza. Por supuesto, el concebir la existencia de agentes personales es más complejo que el simple reconocimiento de la similaridad y la contigüidad de ideas, por lo que la teoría que supone que el curso de la naturaleza está determinado por agentes conscientes, por ser más abstrusa y recóndita, requiere para su comprensión un grado mucho más alto de inteligencia y reflexión que el necesario para considerar que las cosas se suceden una a la otra por la sencilla razón de su contigüidad o semejanza. Hasta los animales asocian las ideas de las cosas que se parecen o que por experiencia han encontrado juntas. ¿Pero quién puede atreverse a decir que los animales creen que los fenómenos de la naturaleza obran dirigidos por una multitud de animales invisibles o por un animal enorme y prodigiosamente fuerte oculto detrás del escenario? Probablemente no es una injusticia para los animales el conceder el honor a la razón humana de haber inventado una teoría de tal especie.

Si la magia se deriva de los procesos elementales del razonamiento y es, de hecho, un error en el que cae la mente con facilidad, en tanto que la religión se basa en conceptos aún inalcanzables —podemos creerlo— para la inteligencia puramente animal, es de pensarse que la magia surgió antes que la religión en el proceso evolutivo de nuestra raza, puesto que el hombre trataba de sujetar la naturaleza a sus deseos con la única fuerza de los encantamientos y hechicerías antes de proponerse persuadir y aplacar a una deidad esquiva, caprichosa o irascible con las suaves insinuaciones de la oración y el sacrificio.

La conclusión a que hemos llegado deductivamente sobre las ideas fundamentales de la magia y la religión se ve confirmada inductivamente, si observamos que entre los aborígenes de Australia —los más rudos salvajes de que tenemos informes exactos— la magia se practica generalmente, mientras que la religión, en el sentido de una propiciación o conciliación de los poderes superiores, parece ser casi desconocida. Todo hombre en Australia es mago pero ninguno es sacerdote. Todos imaginan que pueden influir en sus compañeros o en el curso de la naturaleza por medio de la magia por simpatía, pero ninguno sueña siquiera en propiciar a los dioses por medio de plegarias y sacrificios.

Y si en el estado más primitivo de la sociedad humana conocido hasta hoy encontramos que la magia está notablemente presente y la religión notablemente ausente, ¿no podemos conjeturar, con razón, que las razas más civilizadas del mundo han pasado en alguna etapa de su historia por una fase intelectual parecida y que así como en la parte material de la cultura humana se encuentra en todas las razas una edad de piedra, en la parte intelectual se encuentra una edad de la magia?

Existen razones para contestar afirmativamente esta pregunta. Cuando observamos, desde Groenlandia hasta la Tierra del Fuego o desde Escocia hasta Singapur, las diferentes razas que subsisten de la especie humana, nos damos cuenta que se distinguen una de la otra por su gran variedad de religiones que no corresponden, por decirlo así, con exactitud y solamente a las más amplias diferencias raciales, sino a las subdivisiones menores de estado o nación y aún alveolan pueblo, aldea y familia hasta resquebrajar la superficie de la sociedad como un mundo agrietado, desintegrado, minado por hendeduras horrendas abiertas por la influencia separatista de las disenciones religiosas. Pero cuando, por fin, hemos penetrado a través de esas diferencias que afectan sobre todo a la porción

más inteligente y pensante de la comunidad encontramos yacente, debajo de ella, un estrato sólido de entendimiento entre los torpes, los débiles, los ignorantes y los supersticiosos que constituyen, por desgracia, la vasta mayoría de la humanidad.

Una de las grandes hazañas del siglo XIX, en muchas partes del mundo, fué la perforación profunda en estos estratos mentales inferiores hasta descubrir su identidad substancial presente en todas partes. Aquí en Europa está debajo de nuestros pies y no muy distante; asoma la cabeza en el corazón del desierto australiano y por dondequiera que el paso de una civilización superior no la ha hundido bajo tierra. Esta fe universal que es, podríamos decir, la verdaderamente católica, es la creencia en la eficacia de la magia. En tanto que los sistemas religiosos difieren no solamente en países distintos sino en el mismo país en distintas épocas, el sistema de la magia por simpatía permanece igual, substancialmente, por todas partes y en todos los tiempos, en sus principios y sus prácticas que encontramos, casi sin variaciones, lo mismo entre las clases ignorantes y supersticiosas de la Europa moderna que entre las de hace miles de años del Egipto y la India y las primitivas tribus salvajes supervivientes en los rincones más remotos del mundo. Si la prueba de la verdad consiste en un escrutinio de manos levantadas o en un recuento de cabezas, el sistema de la magia podría demandar como suyo, con mucha más razón que la Iglesia Católica, el orgulloso lema: *quod semper, quod ubique, quod ab omnibus* como la más segura y cierta credencial de su propia infalibilidad.

No es asunto nuestro el considerar aquí qué influencia puede tener sobre el futuro de la humanidad la existencia, intocada por los cambios superficiales de la religión y de la cultura, de una capa tan sólida de salvajismo bajo la superficie de la sociedad. El observador desapasionado cuyos estudios le han conducido a sondear esas profundidades, no puede más que considerarlas como una amenaza en pie contra la civilización. Estamos sobre una delgada corteza que puede ser rota en cualquier momento por las fuerzas subterráneas adormecidas debajo de ella. De cuando en cuando un sordo murmullo bajo tierra o un repentino brote de llama en el aire nos dice lo que está sucediendo a nuestros pies; de cuando en cuando el mundo de la buena educación se ve alarmado por la lectura de un párrafo en el periódico informando que en Escocia se ha encontrado una imagen pinchada de alfileres con el propósito de producir la muerte de un lord o de un sacerdote aborrecido; o cómo ha sido asada lentamente una mujer, en Irlanda, bajo la acusación de bruja; o cómo una muchacha ha sido descuartizada en Rusia para fabricar aquellas velas de sebo humano que iluminan a los ladrones en su comercio de medianoche, sin ser vistos.

¿Prevalecerán las influencias dominantes en el progreso o aquellas que amenazan destruir lo que se ha logrado? ¿La energía impulsora de la minoría o el peso muerto de la mayoría lograrán elevarnos hasta las alturas, o bien, hundirnos en las más bajas profundidades?. Estas preguntas son más bien para el sabio, el moralista o el estadista cuya visión de águila escudriña el futuro, que para un modesto estudiante del presente y el pasado. A nosotros concierne nada más, aclarar hasta qué punto la uniformidad, la universalidad y la perduración de una creencia en la magia, comparada con la variedad interminable y el carácter cambiante de los credos religiosos, supone que la magia represente una fase más ruda y más antigua de la mente humana por la que han pasado o están pasando todas las razas en su marcha hacia la religión y la ciencia.

Si, como creo, la edad religiosa ha sido precedida en todas partes por la edad de la magia, es natural que nos preguntemos por las causas que han conducido a la hu-

manidad –o a una porción de ella– a abandonar la magia como práctica y como principio de fe para abrazar, en su lugar, la religión. Cuando reflexionamos sobre la magnitud, la variedad y la complejidad de los hechos que tenemos que explicar y la escasez de nuestros informes al respecto, tenemos que reconocer que dudamos de encontrar una solución completa y satisfactoria para problema tan profundo y que lo más que podemos hacer, tomando en cuenta el estado actual de nuestros conocimientos, es aventurar una conjetura más o menos plausible.

Con toda modestia, creo que un tardío convencimiento de la falsedad y la esterilidad inherentes a la magia hizo que la parte pensante del género humano tratara de asir una teoría más acertada acerca de la Naturaleza y un método más fructuoso para aprovechar sus recursos. Las inteligencias más astutas deben haber percibido —con el tiempo— que las ceremonias y encantamientos mágicos no producían los resultados prometidos y que la ingenua mayoría aun daba por ciertos. El gran descubrimiento de la ineficacia de la magia debe haber causado una revolución radical, aunque probablemente lenta, en la mente de aquellos que tuvieron la sagacidad suficiente para advertirlo, puesto que significaba el reconocimiento, por la primera vez, de la incapacidad del hombre para manejar a su antojo ciertas fuerzas naturales que hasta entonces había creído tener por completo bajo su control. ¡Confesión de la ignorancia y de la debilidad humanas!

Los hombres comprendieron que habían tomado por causas lo que no eran tales y que todos sus esfuerzos para actuar aprovechando las imaginarias causas habían sido infructuosos. Derrochando su penoso esfuerzo en tareas que no lograban ningún propósito, creyendo marchar en línea recta a la meta, en realidad, sólo se movían en un estrecho círculo puesto que los fenómenos continuaban manifestándose siempre ajenos a su intervención. La lluvia seguía cayendo sobre el suelo sediento, el sol continuaba su diaria jornada y la luna su nocturno viaje a través del cielo; la procesión silenciosa de las estaciones proseguía su ritmo, entre luces y sombras, entre nubes y luz de sol, sobre la tierra; los hombres aun nacían para el trabajo y el dolor, y después de su breve estancia aquí volvían a reunirse con sus padres en el hogar del más allá. En efecto, todas las cosas seguían como antes aunque ahora pareciese distinto a los ojos despojados de velos engañosos. El hombre no podía acariciar por más tiempo la agradable ilusión de ser el conductor del curso de la tierra y el cielo que dejarían de girar si su debil mano abandonaba el timón. En la muerte de sus amigos y de sus enemigos no veía ya una prueba del poder irresistible de sus propios o sus ajenos encantamientos puesto que sabía, al fin, que tanto sus amigos como sus enemigos habían sucumbido al poder de una fuerza más poderosa que ninguna de las que él podía ejercer, en obediencia a un destino fuera del control de su voluntad.

De este modo, nuestro primitivo filósofo, desatado de sus antiguas amarras, al garete sobre un mar agitado de duda e incertidumbre, rudamente sacudidos su antigua, feliz confianza en sí mismo y sus poderes, ha de haberse sentido penosamente perplejo, agitado e inquieto, hasta llegar a descansar a puerto tranquilo, en un nuevo sistema de fe y esperanza que parecía ofrecer una solución a sus dudas atormentadoras y una substitución, aunque precaria, para aquella soberanía sobre la naturaleza a la que había abdicado de mal grado. Si el mundo seguía su camino sin su ayuda ni la de sus compañeros era, seguramente, porque había otros seres semejantes a él pero mucho más poderosos que, invisibles, dirigían su curso y regían la serie variada de los acontecimientos que el hombre creía dependientes de su propia magia. Esos seres, como ahora lo creía, y

no él mismo, eran quienes originaban el soplo del viento tormentoso, el súbito relámpago, el rugido del trueno; ellos quienes trazaron los cimientos de la sólida tierra y los límites del mar inquieto, para contenerlo; quienes ordenaron brillar a todas las gloriosas luces del cielo; quienes proporcionan a las aves del aire su alimento y su presa a las bestias salvajes del desierto, quienes hacen producir en abundancia a la tierra ubérrima, a las colinas revestirse de bosques; brotar los manantiales rumorosos debajo de las rocas en los valles y crecer verdes las praderas junto a las aguas quietas; quienes alentaron en la nariz del hombre soplo de vida y le hicieron vivir o le desviaron hacia la destrucción por hambre, peste y guerra. A esos seres poderosos, la obra de sus manos sorprendida en todo el proceso espléndido y variado de la naturaleza, se dirigía el hombre ahora humildemente confesando su dependencia del poder invisible, suplicando de su misericordia la provisión de todas las cosas buenas, la protección en los peligros que rodean por todas partes nuestra vida mortal y al fin, libre del peso del cuerpo, conducido el inmortal espíritu a un mundo dichoso fuera del alcance del dolor y la tristeza en donde poder descansar, con Ellos y con los espíritus de los hombres buenos, en ufanía y felicidad para siempre.

Podemos pensar que de este modo, o de modo semejante, habrán dado el gran paso de la magia a la religión las mentes más profundas, lentamente, porque ni en ellas puede haber sido el cambio repentino. Es probable que procedieran muy despacio y necesitaran largos períodos para alcanzar su más o menos perfecto logro, porque el reconocimiento de la impotencia del hombre para influir en gran escala en el curso de la naturaleza debe haber sido gradual, no despojado de un golpe de su supuesto dominio imaginario. Paso a paso eliminado de su orgullosa posición habrá cedido, centímetro a centímetro, el terreno que una vez consideró suyo. Ahora el viento, ahora la lluvia, ahora la luz del sol, ahora el trueno, iría confesándose a sí mismo que escapaban al control de su voluntad. Mientras feudo a feudo la naturaleza fuera cayendo de su mano, hasta amenazar convertirse en prisión lo que antes fuese reino, debe haberse impresionado más y más profundamente con el sentido de su propia debilidad y con el poder de los seres invisibles que creía le rodeaban.

Porque la religión, que en sus comienzos es una especie de reconocimiento ligero y parcial de los poderes superiores al hombre, tiende, con el aumento del conocimiento, a profundizarse en una autoconfesión de la completa y absoluta dependencia del hombre a lo divino, cambiando su antigua, libérrima actitud por otra: la más humilde postración ante los misteriosos poderes de lo invisible, reconociendo su más alta virtud en someter su voluntad a la voluntad divina: *In la sua volontade e nostra pace.* Pero este ahondado sentido de la religión, esta perfecta sumisión en todas las cosas a la voluntad divina, afectan solamente a aquellas inteligencias superiores que poseen la amplitud de vista necesaria para comprender la inmensidad del universo y la pequeñez del hombre. Las mentes limitadas no pueden asir grandes ideas. A su estrecha comprensión, a su visión cegata, nada parece realmente grande e importante sin ellas mismas y, puede decirse, apenas nada se levanta hasta la religión. Están, en efecto, disciplinadas por sus superiores a una conformidad externa con los preceptos y una profesión verbal con sus dogmas, pero en su interior se agarran a sus supersticiones mágicas, que pueden ser prohibidas y desaprobadas por la religión pero no desarraigadas por completo puesto que hunden sus raíces en el armazón mental y en la constitución específica de la gran mayoría de la humanidad.

El lector puede tener la tentación de preguntar ¿por qué razón los hombres inteligentes no descubrieron antes la falacia de la magia? ¿Cómo podían seguir abrigando esperanzas condenadas invariablemente al desengaño? ¿Con qué animo persistir en el juego de venerables fantasías que no conducían a nada, musitando solemnes disparates sin resultado alguno? ¿Por qué apegarse a creencias que la experiencia contradecía completamente? ¿Cómo atreverse a repetir experimentos que habían fracasado tan a menudo? La respuesta podría enunciarse diciendo que no era nada facil descubrir la falacia. El fracaso no era en modo alguno evidente puesto que en la mayor parte de los casos el acontecimiento deseado seguía, en efecto, más o menos pronto, a la ejecución del rito efectuado para lograrlo; se necesitaba una mente de agudeza superior a lo común para percibir que, hasta en esos casos, el rito no era necesariamente la causa del acontecimiento. A una ceremonia intencionada para hacer soplar el viento o caer la lluvia, o bien para causar la muerte a un enemigo, seguiría tarde o temprano el hecho mismo, por lo que el hombre primitivo puede ser disculpado de considerar el acontecimiento como efecto directo de la ceremonia y de encontrar en ello la mejor prueba posible de su eficacia. Porque los ritos celebrados por la mañana para ayudar al sol a levantarse y en la primavera para despertar de su sueño de invierno a la tierra adormecida serán, invariable y aparentemente, coronados por el éxito, por lo menos en las zonas templadas en donde el sol enciende por el oriente todas las mañanas su lámpara de oro y año por año la tierra vernal se adorna de nuevo con su manto de espléndido verdor. Por consiguiente, el salvaje utilitario, con sus instintos conservadores, bien podía cerrar los oídos a las sutilezas del escéptico teórico, del radical filosofador, que se atrevía a advertir, después de todo, que la salida del sol y la llegada de la primavera no son consecuencia directa de la puntual ejecución, diaria o anual, de ciertas ceremonias, puesto que el sol quizá podría seguir levantándose y los árboles floreciendo aunque las ceremonias se interrumpieran ocasionalmente o por completo. Estas escépticas dudas serían repelidas, con burla e indignación, por el hombre primitivo como frívolas fantasías subversivas contra la fe, claramente contradichas por su experiencia. Bien podría haber dicho: "¡Quién puede dudar que cuando yo enciendo aquí, en la tierra, mi vela de a centavo, el sol enciende su gran fuego allá en el cielo!" "Ya veremos si no cuando me cubra el cuerpo de hojas verdes los árboles hacen lo mismo". "Estos son hechos patentes para todos y me afirmo en la observación general". "Soy un hombre sencillo y práctico, no uno de esos teorizantes de sutilezas desmenuzadores de la lógica que lo quieren dejar todo como un pelo. Las teorías, la especulación y tal puede estar muy bien, yo no me opongo si ustedes quieren divertirse con eso siempre que no lo lleven a la práctica. En cuanto a mi, déjenme con lo que sé que es cierto. Sé por donde ando".

Para nosotros resulta obvia la falsedad de esos razonamientos porque, casualmente, se trata de problemas que hemos resuelto en nuestras mentes hace tiempo, pero si argumentos del mismo calibre fuesen aplicados hoy, ante un auditorio británico, a propósito de un tema cualquiera a discusión, podríamos preguntarnos si no serían aplaudidos como procedentes de un raciocinio seguro, y estimado el locutor que los usase como hombre de ideas firmes, sin brillo y vistosidad, pero completamente sensato y de cabeza bien puesta. Y si nuestro público aceptaría tales razonamientos, ¿nos maravillaremos, acaso, de que hayan escapado por tanto tiempo a la averiguación y el discernimiento del salvaje?



LIBROS

ANITA BRENNER. *The wind that swept Mexico.* Harper & Brothers. New York, 1943.

ME parece un acierto la idea de presentar gráfica, documentalmente, una breve historia de la Revolución Mexicana. El modo como la idea está resuelta tiene indudable parentesco con los *films* documentales que los norteamericanos logran con verosimilitud. Hasta el prólogo que precede a las imágenes tiene, por su tono ligero y por su ironía incisiva, mucho parecido con el texto que los locutores norteamericanos, sustituyendo al antiguo coro, narran, con voz vibrante y mecánicamente persuasiva, en las películas en que "el mundo sigue su marcha".

El libro sobre la Revolución Mexicana, nos llega de los Estados Unidos. Los especialistas en historia contemporánea que tenemos en México, pudieron haberlo proyectado y realizado aquí. Para ello contaban con el material gráfico, que, por ejemplo, el fótografo Casasola fué reuniendo pacientemente, cuidadosamente, hasta formar una muy completa historia de lo que Anita Brenner llama "el viento que barrió México". Pero el mexicano es indolente y poco práctico. Por ello a nadie debe sorprender que el libro nos llegue de la tierra de nuestros ahora buenos vecinos ni que se enriquezca nada menos que con numerosas fotografías de la firma Casasola.

El viento que barrió México está formado, en primer lugar, por una relación rápida, satírica, intencionada, de los sucesos comprendidos entre los años de 1910 a 1942. Su autora, a quien a su vez un viento que sopló del Norte trajo a nuestro país, se complace en presentar los rasgos caricaturescos de la Revolución Mexicana. Para ello tiene no sólo su memoria inflexible sino la de sus amigos, que no son pocos, además de la inevitable parafernalia que los historiadores modernos -esos periodistas antiguos- tienen siempre a la mano. No hay duda que Anita Brenner domina esta forma del periodismo que aparenta confundirse con la Historia. Con igual desembarazo esgrime un hecho histórico que el chisme o la anécdota que sirvieron un instante para hacer reír al público, al pueblo, o a una élite, pero que no tienen por qué tener, necesariamente, otro significado. Porque si confundir la anécdota con la categoría es hacer historia, ninguno de los grandes historiadores merecería ese nombre.

Pocas figuras salen ilesas en la rápida revisión, en el caso general y doméstico en que, a su vez, la autora parece empuñar, alternándola con la pluma, la escoba, y barrer incesantemente. El mismo general Lázaro Cárdenas, ante el que se descubren las preferencias de la autora, aparece al fin disminuído por la inserción de algunas anécdotas que, por satíricas, disminuyen la idea de la personalidad del político. Pero este rasgo es el denominador común de la intención de la autora.

Al texto siguen, en segundo lugar, las ciento ochenta y cuatro fotografías, seleccionadas con cuidado, presentadas con orden y designio certero, alusivas, algunas, a ciertos paralelismos que, a través del tiempo, se repiten a los ojos de la autora: como, por ejemplo, los bailes de sociedad antes de la Revolución, en el período *científico* y ahora, en los últimos años. Se descubre que la selección y la disposición de ellas fué no sólo un trabajo cuidadoso sino placentero papara quienes lo ejecutaron. El resultado es lo que en términos cinematográficos se llama un "corte" malicioso y, desde el punto de vista de la autora del texto y de su colaborador, George R. Leighton, un "corte" eficaz.

Cuando son buenas, las fotografías tienen la virtud de hablar solas. Estas lo son. Los pies de grabado que las acompañan no llegan a ser redundantes. Sin embargo, creemos que hay una manera de leer este libro ahorrando tiempo sin pérdida considerable de diversión. Hela aquí: el lector puede concretarse a ver las fotografías, a dejar que cada una le hable al oído; puede luego, aumentar la confidencia leyendo los maliciosos comentarios que las acompañan. Por lo que toca al texto, si el lector sigue este método, resulta redundante. Tal vez por ello está colocado antes de la serie de elocuentes fotografías documentales y no entre ellas.

X. V.

JOSE M. GALLEGOS ROCAFULL. *Un aspecto del orden cristiano* y *La figura de este mundo.* —Ediciones del Valle de México, 1943.

JOSE M. Gallegos acaba de publicar dos volúmenes de tal modo inspirados por una misma preocupación, que vienen a ser, en realidad, partes de un mismo libro. Lo que movió a su autor a escribirlos fué sin duda el deseo de contribuir a la restitución del cristianismo a su pureza original. Y, de este modo, ofrece su obra dos aspectos, un doble interés: el de la importancia misma de los temas tratados —el cristianismo sentido en su viva fuente— y su valor actual. Y decimos actual porque es hoy cuando, por móviles mezquinos, más desvirtuadas o simplemente olvidadas aparecen las palabras de Jesús, sobre todo por aquellos que más le invocan: la imagen de Cristo es hoy a menudo empleada como bandera por grupos políticos que, como tales, nada tienen que ver con El.

En ambos volúmenes Gallegos trata, y consigue plenamente, apoyándose siempre en escritos del Nuevo Testamento, de probar que el cristianismo no puede relacionarse con los problemas político-sociales que perturban a los hombres.

"La organización económica está al margen de la fe", dice Gallegos en el libro que lleva el subtítulo de *Aprecio y distribución de las riquezas*, al tratar del "orden cristiano". Jesús no culpa a los ricos por poseer riquezas; tan sólo piensa que éstas, despertando la codicia y endureciendo el corazón, habrán de impedir, en muchos casos, la salvación de los que las posean; no dice Jesús tampoco que los pobres, por serlo, se hallen más cerca de El, sino porque siendo pobres, tal vez, más padecen y más honda es su piedad. La limosna no es valiosa como contribución al establecimiento de un orden social, a un equilibrio económico, sino por el acto piadoso, por el desprendimiento que implica —cuando lo implica— en quien la otorga. Ananías y Safira no se condenan por haber entregado sólo una parte del importe de su hacienda para la comunidad, ni se salvarían por el solo hecho de haberlo entregado todo: se pierden por haber mentido, por haber pretendido engañar a Dios; y podrían haberse salvado sin dar nada. San Pablo no condena ni defiende la esclavitud, aunque en el fondo de su conciencia, como hombre, la rechace. "A César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios" son las palabras más olvidadas por clérigos y fanáticos que difícilmente pueden ser llamados cristianos.

Es, pues, absolutamente contrario a la verdadera religión católica pretender que Dios se sitúe en nuestras contiendas por causas ajenas a la religión, de tal o cual bando, aunque unos parezcan herejes y los otros cristianos viejos; y aun lo propiamente cristiano no es luchar por la religión sino padecer por ella. Este significado del cristianismo, tan profundamente alejado de nuestros intereses y pasiones, este significado que tan claramente se desprende de las palabras

de Jesús, es el que han visto siempre en el catolicismo personas menos preocupadas que Gallegos por la pureza de la fe cristiana, lectores de los Evangelios simplemente honestos.

En el volumen que ha aparecido pocos días después del primero, *La figura de este mundo*, se ocupa de precisar desde su punto de vista católico, y ateniéndose exclusivamente a textos canónicos, algunos conceptos como el de *mundo*, *Iglesia*, etc. Pero muy pronto, y con base en estos mismos escritos, vuelve a lo que es tema central de su obra.

De los clérigos que intervienen en las contiendas políticas dice: "Es tentación diabólica lanzarse a la liza mundana para defender contra hombres soluciones y fines temporales y creer que, por ser ellos ministros del Señor, su causa es también divina". Y contra los que han hecho del catolicismo un partido: "¿Cómo ha podido el catolicismo ser clasificado de derecha o de izquierda, de conservador o revolucionario, cuando su único punto de referencia es el trascendente?" Gallegos sabe muy bien, aunque no lo dice, que, en los lugares especialmente, el catolicismo ha sido clasificado siempre de "derecha" -esto es, de doctrina que apoya a los ricos- y ello debido a sus ministros. Y no lo dice, sin duda, no por prudencia, sino porque en todo momento quiere alejar su exposición del libelo. Aunque Gallegos -un "rojo", un refugiado español- tenga también convicciones políticas, no cae en el error que critica al confundir estas ideas suyas con su fe religiosa, y así no ataca más a unos que a otros, más a los clérigos del trabuco que a los hipócritas, antes de duro corazón y ahora súbitamente enternecidos frente a la imagen de Cristo para que éste venga a servir como una especie de arma secreta o segundo frente que ayude a ganar la guerra pronto y sin gastar demasiado. Esta mezcolanza de lo divino con lo terrenal, para fines prácticos, tan odiosa en los curas monteses españoles, por ejemplo, es especialmente repulsiva entre ciertos plácidos protestantes, dado el matiz de "eficiencia" que entre ellos adquiere la utilización.

No combate Gallegos más a unos que a otros, en verdad no combate a nadie, sino que afirma en sí, y quisiera ver brillar en otras almas, la verdad que siente, la verdad escrita en textos que para él son sagrados.

En España, la hoy muy mimada, Gallegos sería sin duda fusilado y probablemente el pelotón sería bendecido por el obispo; pero esto nada dice contra la ortodoxia y sinceridad de sus dos libros y, según el mismo autor, nada tampoco contra la Iglesia: "Son los hombres los que pecan, mueren y se condenan; la Iglesia, en cuanto tal, ni peca, ni muere, ni puede condenarse".

Es reconfortante, incluso para los incrédulos, y aun más para los que quieren creer y para los que dudan, ver lucir de nuevo esa pura llama espiritual de la ver dadera fe, advertir ese noble esfuerzo por librar las más entrañables verdades cristianas de oscuras contaminaciones.

A.S.B.

ERNST CASSIRER. *Filosofía de la Ilustración*.—Traducción del alemán de Eugenio Imaz.—Fondo de Cultura Económica.—México, 1943.

La filosofía de la Ilustración, del Iluminismo o de las Luces, como indistintamente se le suele llamar, aparecía en las distintas historias de filosofía como un conjunto de filosofías individuales tan sólo unidas por el hecho de ser contemporáneas y anticiparse a los ideales de la Revolución Francesa. Faltaba una visión de conjunto sobre esta época tan dispersa de la filosofía. Había que mostrar el espíritu que unificaba la forma de pensar. Ciertamente cada pensador de la Ilustración no vale por separado lo que cada una de las grandes figuras de la historia de la filosofía como lo puedan ser un Platón, un Aristóteles, un San Agustín o un Descartes; pero en conjunto la Ilustración representa uno de los momentos culminantes en la historia del pensamiento humano.

Cassirer nos ofrece en este su libro la más sugestiva exposición de este importante período del pensamiento. En el siglo XVII, la época de los grandes metafísicos modernos: Descartes, Leibniz y Espinoza, se había iniciado el gran movimiento filosófico tendiente a dar al hombre moderno las bases espirituales sobre las cuales poder apoyarse una vez que había rechazado las cristianas, por sentirlas insuficientes. Sin embargo, este siglo estaba todavía pendiente de los ideales del Cristianismo. Sus filósofos, aunque llevasen en sus entrañas el espíritu de la Modernidad, seguían siendo cristianos. Conscientes de la oposición existente entre ambos espíritus —el moderno y el cristiano—, tratan de conciliarlos. Los grandes sistemas metafísicos de este siglo son el producto de este afán de conciliar al hombre moderno con los ideales del Cristianismo.

El siglo XVIII, el siglo de las Luces, época de la Ilustración, representa en la historia del espíritu humano el triunfo de la Modernidad y el fracaso de los intentos de conciliación que se realizaron en el XVII. La filosofía dejó de ser *trascendental* para transformarse en una filosofía de lo *inmanente*. El hombre dejó de preocuparse por las grandes cuestiones metafísicas como lo podían ser Dios o el alma y su salvación. Ya no le preocupan las verdades eternas ni el origen de éstas. Lo único que le preocupa es el *aquí* y el *ahora;* su propio ser; pero no como criatura sino como naturaleza. El hombre moderno buscará la razón de su ser en su propia naturaleza. La naturaleza humana deja de ser pecaminosa. El hombre deja su ser ser *malo por naturaleza*, para ser con Rousseau *bueno por naturaleza;* deja de ser el caído que espera la gracia divina para convertirse en el autor de su propio ser, el dueño de su historia, en cuyas manos está el ser un abyecto caído, o bien elevarse por encima de sí mismo. La naturaleza, y con ella el mundo que le rodea, deja de ser un lugar de destierro para convertirse en el paraíso del futuro.

El hombre moderno abandona los grandes vuelos hacia el infinito inmaterial para poner su atención en lo inmediato, en lo que le rodea, en lo que está más a su alcance. La labor que ahora realiza es muy simple: descompone las múltiples cosas que le rodean y las vuelve a reconstruir. En esta forma puede apresar sus resortes y dominarlas. Cassirer nos dice refiriéndose al ideal metodológico de la ciencia de la época: "Sólo cuando descomponemos un hecho aparentemente simple, en sus elementos, podremos comprenderlo". Al hombre no le interesa ya lo absoluto, tan sólo lo que está a su alcance. El hombre debe preocuparse por dominar el mundo en el cual se encuentra inserto, no tratar de averiguar el porqué está en tal mundo. "La naturaleza de la razón humana —dice Cassirer— no consiste en *romper* este círculo y encontrar un camino, una salida hacia el reino de lo trascendente, sino que nos enseña a medirlo íntegramente y a sentirnos albergados en él".

La razón que en el siglo XVII era un instrumento pretencioso, puesto al servicio de lo divino, la razón que pretendía alcanzar y colaborar con la razón divina, es para el siglo XVIII algo muy distinto. "El siglo XVIII maneja a la razón con un sentido nuevo y más modesto". La razón no es tomada en esta época "como un *contenido* firme de conocimientos, de principios, de verdades, sino más bien como una *energía*, una fuerza que no puede comprenderse plenamente más que en su *ejercicio* y en su *acción*". Ahora bien, la función más importante de esta fuerza consiste en separar y en juntar. Se separa lo puramente fáctico, de hecho, lo sencillamente dado, y no se descansa hasta no dar con los elementos más simples, lo que ya no puede ser descompuesto, separado; luego se realiza la operación de juntar.

Cassirer muestra cómo el hombre moderno, sirviéndose de este método aparentemente sin pretensiones, va conquis tando la realidad, sometiéndola a su

voluntad. Toda la cultura del siglo XVIII tiene como base esta manera de pensar. La naturaleza física es dominada; pero en la misma forma se pretenderá dominar el mundo de lo humano convirtiéndosele en algo de igual naturaleza. La religión se transforma en una especie de flaqueza humana: producto del miedo. El derecho, el estado y la sociedad son también productos de la naturaleza humana: instrumentos para que el hombre pueda sobrevivir, productos de un sentimiento de conservación.

Uno de los capítulos más interesantes es el que se refiere a la conquista del mundo histórico, pues en él se hace justicia al siglo XVIII acusado de ahistoricista. Cassirer muestra cómo es en este siglo cuando se establecen los supuestos para la ciencia histórica que recoge el XIX. Es en esta época que se plantea el problema del método histórico al tratarse de someter la historia a los métodos del mundo físico. Se creía que el mismo método era válido para ambos mundos; se pensaba así desde la filosofía de Hobbes y desde la actitud anti-histórica de Descartes; pero los filósofos del XVIII van a ser los primeros en tropezar con la imposibilidad de tal tesis al tratar de reducir las encontradas fuerzas del hombre en la sociedad a leyes semejantes a las de la física moderna.

Leopoldo ZEA.

RAFAEL DIESTE. *Historias e Invenciones de Félix Muriel.*—Editorial Nova, Colección "Camino de Santiago". Buenos Aires, 1943.

CONOCIA a Rafael Dieste por algunos artículos y ensayos, leídos en revistas españolas e hispanoamericanas. Pero su espíritu me es, en cierto modo, familiar porque algunos amigos suyos lo son míos. A través de las palabras de Lorenzo Varela y Antonio Sánchez Barbudo, jóvenes escritores españoles, fuí creando, al acaso, una imagen de Dieste, que no sé si será verdadera: razonador, poeta, enamorado de un perdido misterio adolescente, de una verdad entrevista e inefable. Lo imagino extraviado en alguna esquina, próxima el alba lívida, empeñado en no sé qué ardiente diálogo con algún joven, tratando de despertar en el alma de su amigo, quizá para ver si así despierta en la suya, la memoria de ese misterio que somos, de ese misterio que un día nos hizo "el alma navegable" y que nos marcó para siempre. Mas lo hemos olvidado y al olvidarlo hemos sepultado en cenizas y huecas palabras lo mejor de nosotros. Algunos no quieren recordar, temerosos de convertirse en sal; otros, los menos, quieren y no pueden luchar. Luchan consigo mismos, llaman en su auxilio a todas las potencias, al silencio o a la palabra, a la memoria o al olvido, a la razón o al sueño. Dieste ha intentado todos los caminos y quizá no siempre ha logrado palpar al hijo de su sueño o de su angustia; pero si alguna vez se ha quedado con las manos vacías, otros se han enriquecido con su desprendimiento. Y así, ya que no la luz y la certidumbre, ha dejado en muchos espíritus de la nueva generación española la quemadura de ese fuego que nada refresca.

Al leer este libro —¿de cuentos?— quise olvidar todo lo que sabía de Dieste. No creo haberlo logrado. Y es muy posible que él mismo se haya empeñado en recordármelo, pues en muchas de las páginas de su libro reaparece, apenas encubierto por conceptuosas alegorías, el espíritu inquisitivo, el espíritu pedagógico, turbando el sueño o el pasmo del niño, de la loca o del adolescente. Hay una lucha sorda y enconada debajo de la intrascendencia de este libro. Su autor huye del barroquismo valleinclanesco como de un demonio familiar a todos los escritores gallegos y se esfuerza por alcanzar una sencillez y una tersura que no siempre consigue. Dieste se acerca de puntillas y con rodeos a cada misterio y a cada recuerdo; a veces quiere atraparlos con la sola presencia del espíritu indefenso, desnudo y desarmado—pero en el fondo de sí hay algo que no se rinde, al acecho del primer desfallecimiento de su víctima—; en otras, intenta embelesarlos con lo maravilloso y lo simple —y casi siempre acierta—; en los relatos menos afortunados él mismo se pierde, no tanto en el misterio que quiere recordar como en los conceptos con que pretende atraparlo. Recuerda, más que nada por la actitud y para no citar sino a los mexicanos recientes, no tanto a Juan de la Cabada como a Efrén Hernández, aunque éste tenga un mundo más ciudadano y casero, más poblado de fantasmas que de iluminados campesinos. El gallego y el mexicano son amantes, juntamente, de dos potencias adversarias: la inocencia y la especulación; y en ambos la complicación gusta de vestirse con la apenas ropa de la sencillez.

Esta lucha entre poesía y razón, entre palabra que se da y lenguaje que se busca, no es visible en todos los relatos de Dieste, sino sólo en aquellos que me parecen menos conseguidos. En los demás —especialmente en los dos primeros y en el último— la memoria, madre de la poesía tanto como la imaginación, vence y logra revivir (no *esclarecer*), una figura, un momento olvidado, un instante pleno y lleno de sí mismo, henchido, al mismo tiempo, de soledad y de fraternidad, de asombro y amor. El campo y sus misterios cotidianos, el pequeño puerto y el mar inmenso, la nostalgia por un muerto o un fugitivo y la nostalgia de Dios —y el hallazgo de lo infinito en lo diario y diminuto—, constituyen, más que el asunto, la atmósfera de estas historias e invenciones. Confieso que prefiero la historia a la invención, y la leyenda a la historia. Quiero decir, me quedo con las historias y leyendas de Félix Muriel, más que con sus invenciones y alegorías. Ellas me han dado un goce cierto y han despertado en mí, otra vez, la sed que sólo se sacia bebiendo en la fuente de nosotros mismos.

O. P

JOSE RICARDO MORALES. *Poetas en el destierro.*—Editorial Cruz del Sur. Santiago de Chile, 1943

UN esfuerzo de reivindicación tipográfica ha iniciado la reciente *Editorial Cruz del Sur* de la República de Chile, con diversas series literarias de todos los caracteres y matices, intentando poner a salvo el prestigio editorial chileno, que en los últimos años ha encontrado increíbles simas de falta de respeto para consigo mismo. Las diferentes casas editoras de ese país, en una no muy desinteresada pasión por la cultura, se lanzaron de manera por demás eficaz a verdaderas competencias para salir avantes de la difícil prueba de publicar el mayor número de libros con o sin el consentimiento de sus autores. Ortega a ese respecto dijo frases un tanto injuriosas, cuanto científicamente falsas: "¿Pero qué había en Chile cuando todavía no había indios? Evidentemente, nadie capaz de ensueño y canción. Por lo visto no había más que ictiosaurios y editores clandestinos". Con ello revelaba –aunque con una intención peligrosamente extensiva– su desprecio para quienes, deseosos de hacer conocer su obra, saqueaban los egítimos productos de su pluma. No nos interesa por ahora insistir sobre el asunto; bástenos decir que las presentes ediciones *Cruz del Sur* representan en cierta forma un desagravio al mundo de habla castellana, y una prueba de la decencia que puede dar prestigio a la actual actividad editora de Chile.

El último volumen que nos llega, preparado y anotado por José Ricardo Morales, es una selección de la obra de los poetas que con motivo de la última guerra española abandonaron su patria, refugiándose en diversos países en su mayoría de esta América nuestra. La antología se inicia con Antonio Machado y concluye con Manuel Altolaguirre, es decir, contiene poesía de aquellos que ya teniendo una obra hecha, alcanzaron el salvador castigo del destierro. En sus páginas desfilan, además de los dos anteriores, Juan Ramón Jiménez, León Fe-

lipe, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Juan Larrea, Emilio Prados, Rafael Alberti y Luis Cernuda, representados con selecciones de su obra total. No se trata, por desgracia, de una antología de poesía escrita en el destierro, ni se incluye a la ya importante generación última, hecha en parte al calor de la contienda española y, también, en torno a la revista Hora de España, que la hubiera hecho para nuestro gusto de un interés más vivo. Su mismo título ofrecía al autor una oportunidad para reunir ese nutrido grupo de poetas jóvenes que residen en América: Serrano Plaja, Gil-Albert, Giner, Varela, Rejano y tantos otros que ya han dado a las prensas sus primeros libros. Con ellos, con su discutible pero real calidad, se hubiera formado una antología más completa y más en consonancia con la verdad del desterrado español.

A.CH.

o NOTAS o

SE RECOMIENDA

* *La Magia y la Religión*, fragmento del famoso libro *The golden bough* (*La rama de oro*) de *Sir George Frazer*. Aunque algunas de las ideas de Frazer a este respecto hayan sido superadas, incluímos este fragmento por considerarlo como una de las aportaciones más serias al pensamiento moderno.

* La nota de *Francisco Monterde* sobre las pinturas del Convento de Guadalupe, de Zacatecas. Este es el primer artículo de Monterde sobre dichas pinturas, hasta hoy casi desconocidas a pesar de su gran interés. En próximo número incluiremos otro texto de él sobre el extraño e importante pintor Ovalle que en la misma ciudad de Zacatecas dejó una serie de extraordinarios cuadros conocida con el nombre de "La Pasión". Las fotografías de unos y otros cuadros –primeras que se hacen– son del laborioso y excelente artista *Manuel Alvarez Bravo.*

PINTORES

De un libro que nos llega de Thomas Craven, recortamos estas lapidarias frases: "El pintor moderno es por lo general un sér inferior, estúpido, presuntuoso, antisocial y cobarde que da por vivir en verdaderas pocilgas y *siempre corriendo tras el comprador*. De todos los artistas, es el que menos vida tiene. No sabe nada de nada, de música, de literatura u otras artes. En cambio, de pintura, nos hablan de metafísica, teorías interespaciales, formas sin contornos, etc. Y algunos hasta escriben libros o dan conferencias."

DOCTORES EN LETRAS

"...A lo más acontece lo que al torero de cierta novela que, metido a literato, se hace comprar libros por metros, y, cuando oye hablar de un autor, aunque él lo ignore, se consuela diciéndose: Lo ha de haber en mi biblioteca". (*El Cazador*, pág. 122.)

A. Reyes.

DE LA LECTURA

Pero tened cuidado con el exceso de lecturas, porque esa multitud de obras y de autores de toda especie pudiera ser ligereza e inconstancia. Hay que dedicarse a unos cuantos autores escogidos, nutrirse de su substancia, para que se os grabe en el alma alguna cosa. Estar en todas partes es no ir a ninguna parte. Cuando se pasa la vida de un lado a otro, se hacen muchos conocidos y ningún amigo. Lo mismo que en los viajes sucede en la lectura: se lee de prisa y corriendo cuando todo se lee sin detenerse en ningún autor. Alimento que se recibe con tal precipitación ni nutre ni aprovecha... Leer demasiados libros distrae, pero no enseña. Y ya que no pueden leerse todos, mejor es contentarse con leer algunos.

Séneca

CORRESPONDENCIA

23 de octubre de 1943.

Mi querido amigo Magaña:

No es que estemos en contra de la filosofía ni de los filósofos, como usted veladamente supone en su carta de anteayer. Quiero aclararle, sin embargo, que la actividad filosófica sólo nos interesa como *expresión* y no como una cosa de colegios o academias. Al expresar sus pensamientos o lo que le bulle dentro, el filósofo, o el historiador, o el profeta, o el político, entra al terreno de la literatura, del verbo; es decir, a nuestro campo.

Creemos que no hay verdadera oposición entre estas ramas y la literatura. Todo lo contrario, se complementan. Pues al final de cuentas podríamos afirmar que la cultura no es sino una *comunicación*, un amable entendimiento discursivo: literatura, en una palabra. Y toda comunicación noble supone y presupone no sólo un lenguaje sino una buena, limpia y eficaz manera de usar este lenguaje. En otros términos, una original e interesante expresión.

Los animales y los salvajes u hombres primitivos (los que así llamamos aunque quizá no lo sean), se comunican entre sí, ciertamente; pero no pueden comunicarse plenamente con nosotros. La comunicación o la cultura exigen, pues, una literatura. Y por eso estamos más cerca de los griegos que de los actuales hotentotes, o de aquellos bárbaros modernos (los nazis) que han cortado toda comunicación con el resto del mundo.

Así, el filósofo que habla y escribe para él o para unos cuantos, cuya expresión de tan sutil llega a lo nebuloso y estúpido, no nos interesan por más magistrales o extraordinarias que sean sus elucubraciones. A pesar de la posible superioridad o novedad conceptual de ciertos filósofos, seguiremos prefiriendo un Platón, un Bergson a un Heidegger; un Ortega, un Unamuno, un Santayana a un Gaos o a un Larroyo. Los preferimos porque han sabido ser, antes que nada, estupendos literatos.

La literatura, amigo Magaña, es más amplia y trascendente de lo que la gente se sospecha. Es, aunque usted no lo crea, filosofía, historia, religión, política, agrarismo, finanzas, etc., más un *algo más*, misterioso y milagroso, que se adhiere a ellas a fin de darles validez, permanencia, extensión y *humanidad*. Más aún: la literatura (cualquiera de sus géneros) puede existir sin filosofía; la filosofía, en cambio, difícilmente puede concebirse y manifestarse sin literatura. ¿Entendido?

Ahora quizá comprenda usted por qué desde un principio, calificamos esta revista como una *revista literaria*, así a secas.

O. G. B.

LOS FRESCOS CORTESIANOS

4 de octubre de 1943.

Sr. Octavio G. Barreda.

Muy estimado amigo:

Un nuevo dato relacionado con mis notas sobre *Los frescos cortesianos* del Hospital de Jesús, publicada en el número de septiembre de su revista, dato que no creo contradiga la opinión del historiador don Francisco Fernández del Castillo, y que he encontrado en el Archivo General de la Nación:

"Claudio de Arciniega recibió 527 pesos de salario en el año de 1584 como abono de los 500 que le pagaban anualmente por sus trabajos en el Hospital de Nuestra Señora de la Purísima Concepción. Arciniega era muy amigo de Pereyns y se sabe de él que construyó además de los altares de Tula, los de Actopan, Cholula, Querétaro y lo probable es que Pereyns haya pintado los altares de las poblaciones citadas ayudado por Zumaya." (Archivo General de la Nación. Inquisición. 1609. 284|791, 79|1|3.).

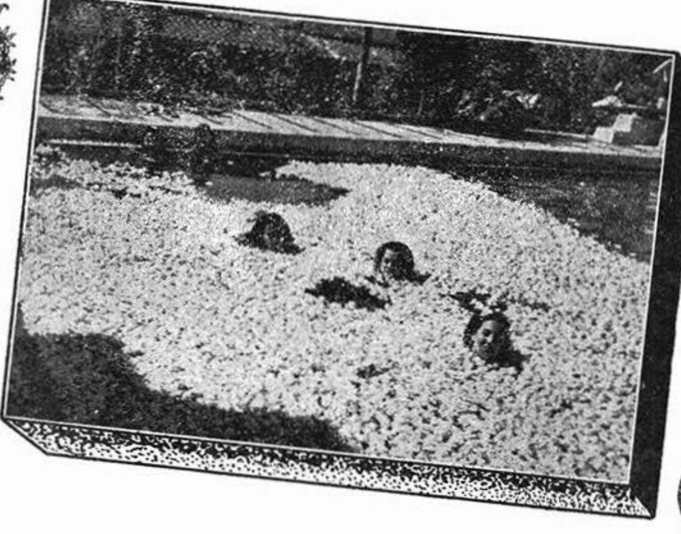
Lo saluda cordialmente,

Jorge Enciso.




El perfume
con alma
Maja
COLONIA
LOCION
POLVOS
JABON
MYRURGIA







RPM



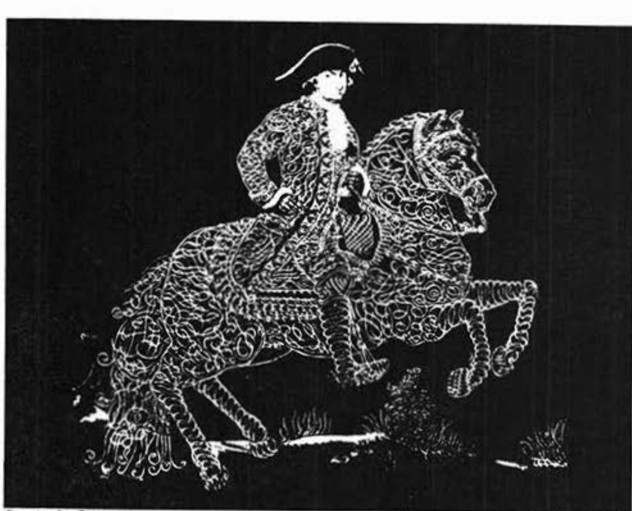
RADIO PROGRAMAS DE MEXICO
INSTITUCION MEXICANA DE RADIO
MEXICO, D.F.

GENERACION VA, Y GENERACION VIENE: MAS LA TIERRA SIEMPRE PERMANECE. (E C. 1 4) EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS Y HARTO DE SINSABORES: QUE SALE COMO UNA FLOR Y ES CORTADO; Y HUYE COMO LA SOMBRA, Y NO PERMANECE. (J O B. 14. 1 y 2) · Y SERA COMO EL ARBOL PLANTADO JUNTO A ARROYOS DE AGUAS, QUE DA SU FRUTO EN SU TIEMPO, Y SU HOJA NO CAE; Y TODO LO QUE HACE, PROSPERARA. (S A L M O I. 3)

AÑO I. VOL. II. NUM. 9 — MEXICO, DIC. 1943

EL HIJO PRÓDIGO

REVISTA LITERARIA



Conde de Gálvez — Pintura mexicana del siglo XVIII

SUMARIO

EL HIJO PRODIGO

AÑO I. VOL. II 15 DE DICIEMBRE DE 1943 NUMERO 9

SUMARIO

LIBROS

NOTAS

ILUSTRACIONES

EL HIJO PRODIGO. Revista literaria. Apartado postal 1994. Palma 10 (despacho 52), México, D. F., MEXICO. Se publica mensualmente por Ediciones Letras de México, y se imprime en los Talleres Gráficos de la Nación. Registrada como artículo de segunda clase, en la Administración de Correos en México, D. F., el 14 de mayo de 1943. Editor, *Octavio G. Barreda*. Redactores, *Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Octavio Paz, Alí Chumacero y Antonio Sánchez Barbudo*. Administrador, *Isaac Rojas Rosillo*. Precio del ejemplar: en México, Centro y Sudamérica, $ 1.50, moneda mexicana (en E. U. A., Dls. 0.50). Subscripción anual: en México, Centro y Sudamérica, $ 15.00 (en E. U. A., Dls. 5.00). Números atrasados, $ 2.00. No se devuelven originales ni se insertarán artículos o notas de colaboración espontánea que no correspondan al carácter de esta revista.

Administración: Palma 10, despacho 52, Tel. 18-25-24, México, D. F.

PRECIO ESPECIAL DE ESTE NUMERO EXTRAORDINARIO, $ 2.00 (Dls. 0.50)



MANUEL TOLSA. 1797

DIBUJO

Lámina I

EL

HIJO PRÓDIGO



AÑO I, VOL. II, NUM. 9 15 DE DICIEMBRE DE 1943

IMAGINACION

LA literatura es y debe ser una actividad tan legítima como cualquier otra. Sus diferentes manifestaciones, sus complicados géneros, no tienen otro significado que el que, en un orden diverso, denotan las variadas formas con que aparecen otros productos inmediatos del hombre y su civilización. Una diferencia sustancial separa a unos y a otra: en tanto el afán del hombre y la mayoría de sus actividades caen, por razones temporales, lentamente en el olvido, la literatura de un país persiste defendiendo con su sola presencia las verdades de su pueblo. La lengua, estrato central, sostén del carácter de los pueblos, encuentra en su realización literaria la más consistente prueba de su razón de ser; por ella y con ella un pueblo determinado existe al mismo tiempo que se expresa. Ninguna prueba más rigurosa de su existencia sería entregada si no fuera por su literatura. Ella legitima y caracteriza a cualquier pueblo, y con su recuerdo se recuerda la tierra que la hizo nacer. Es, en fin, el sello característico y la más elevada experiencia que un país puede legar a la historia.

De esta manera, no es extraño que hagamos una directa referencia a nuestro país, tan rico en escritores, en artistas, en intelectuales, que desde sus principios se ha destacado justamente en América. Nadie puede ignorar la existencia de algunos de nuestros escritores sin pecar con ello de estupidez; nadie puede poner en duda que la literatura en México, cada vez más dotada, empieza después de muchos años a adquirir una inconfundible personalidad; y, sin embargo, nadie desconoce

el evidente desamparo en que, por parte del Gobierno, se encuentra el escritor mexicano. Alguna vez se debatió en la Cámara de Diputados la cuestión de los premios anuales de literatura, y desde entonces se ha creado, teóricamente, el Premio Nacional de Literatura consistente en una considerable cantidad de monedas que ya debía estar en manos de algunos escritores, dueños de apreciables obras e innegables dotes que hacen de su patria algo más que una entidad aislada y sujeta sólo a los vaivenes de una transitoria realidad económica.

Y REALIDAD

LA literatura de nuestro país nos parece a veces una actividad ilegítima. Las dificultades sobre todo económicas, la ausencia de bibliotecas útiles, la casi imposibilidad de publicar libros, hacen del escritor mexicano un hombre que ilegítimamente dedica su tiempo a esta profesión sin beneficio. Lo escrito alguna vez por Baudelaire, que pensaba que a pesar de las naciones existían los escritores, tiene ahora en México una corroboración rigurosa. No hay por parte de las actuales autoridades una entusiasta y esforzada intención de hacer existente el Premio Nacional de Literatura instituído por la Cámara de Diputados. El premio ha quedado como un fantasma al que no se ha podido acercar ningún escritor mexicano; es sólo una bella página de la historia declamatoria de nuestra patria. En consecuencia, el trabajo del escritor sigue siendo sin remuneración, sin estímulo, alimentado con sólo una infatigable afición. Urge, pues, que las autoridades lleven a cabo de verdad, sin compadrazgos y falsas proposiciones, el Premio Nacional de Literatura, haciéndolo real, no simple letra muerta.

RUBEN DARIO JUAN RAMON JIMENEZ Y LOS COMIENZOS DEL MODERNISMO EN ESPANA

POR ENRIQUE DIEZ-CANEDO

La escuela que en literatura se conoce con la denominación de "modernismo" tiene, como se sabe, por figura principal, a un gran poeta de América, a Rubén Darío. Quizá la palabra escuela no sea la más propia para calificar a las tendencias literarias que bajo aquella denominación se agruparon. El modernismo es más que una escuela: es una época; y su influjo sale del campo literario para ejercerse en todos los aspectos de la vida. Como escuela literaria, no ha encontrado su denominación; pero ha ido a dar con ese nombre, y de tal suerte se le ha pegado, que ya no es posible sustituirlo por otro.

"Modernismo" parece indicar, como fuente de inspiración, lo llamado moderno, es decir, algo transitorio, como insinuó humorísticamente un poeta festivo:

El *hoy*, que a cualquiera parece moderno,
pasado mañana será *antes de ayer*.

Y nada más alejado de lo moderno, es decir, de la vida de aquellos años en que la poesía comenzó a llamarse modernista, que las famosas princesas pálidas—aunque hubiese princesas efectivas y algunas pudieran lucir la más sugestiva palidez—, como había cisnes que bogaban por los lagos con cierta unanimidad, o, por lo menos, sin que entre ellos surgiese voto particular ninguno. La princesa y el cisne vinieron a ser símbolos del modernismo, y uno y otro, en la poesía de habla española, surgieron, como es archisabido también, con sus posturas definitivas, en insignes poemas de Rubén Darío, presentes aún en todas las memorias. No consta en nuestros anales la muerte de la princesa; del cisne se sabe que feneció, retorcido el pescuezo, a instancias de otro pran poeta: Enrique González Martínez.

Tal vez antes de andar por nuestro mundo esos símbolos se habían perfilado en los versos de una escuela extranjera, llamada, ésta sí con cierta razón, simbolista, de cuyas inspiraciones se alimentó el entusiasmo juvenil de Rubén Darío, antes de que su genio le llevara a plena realización poética de su personalidad; pero dándole pie para la creación de unas cuantas obras maestras, tan imperecederas como aquellas otras más personales y definitivas.

Con Rubén Darío, y esto tiene gran importancia, se inicia la que, aplicando un término de la historia de la arquitectura, he llamado ya en otra ocasión "influencia de retorno", o sea un comienzo de influjo del espíritu americano en el español, que hasta entonces había dejado sentir principalmente su peso sobre las letras de América, sobre todo en lo que tiene tanto valor que casi se antepone a los otros, por lo menos en el sentir general: en las formas literarias. He aquí que Rubén Darío influye, principalmente, en las formas. Las de la poesía española, después de él, no son ya las mismas que eran.

Al lado de Rubén Darío, otros poetas americanos influyen también sobre la poesía de España, en cuestiones de forma, desde aquellos comienzos del modernismo;

pero influyen de una manera adjetiva, y no con esa rotunda imposición que al genio de Rubén le estaba reservada. A su genio y a su presencia; porque la presencia del poeta en España hizo lo que tal vez a distancia no hubieran conseguido sus versos. Sin contar con que su mismo paso por la antigua metrópoli pudo contribuir al pulimento y brillo de ciertas facetas de su genio: otra "influencia de retorno".

Hablo, y he de seguir hablando aún, de Rubén Darío, en el comienzo de estas páginas, dedicadas al estudio de otro poeta, porque me parece indispensable la evocación del gran nicaragüense a quien toda la generación española que renueva el curso de aquella poesía le considera como maestro, y ese mismo poeta español, Juan Ramón Jiménez, que abre caminos tan diferentes de los suyos, le debe algunos impulsos iniciales. Por Rubén Darío ha de empezar, y va haciéndose ya costumbre de que así sea, todo estudio de la poesía española y de su desarrollo en lo que va de siglo.

Sabido es que Rubén Darío estuvo dos veces en España; más de dos veces estuvo, pero dos de entre ellas, las primeras, tuvieron positiva importancia. De la primera, en que fué como delegado a las fiestas del cuarto centenario del Descubrimiento de América, nos quedan solamente recuerdos, los de la autobiografía, publicada en volumen, en Barcelona, 1915 (y antes en una revista dirigida por Darío en París), no organizados, como los que primeramente hubo de reunir, acerca de la segunda, en el volumen titulado *España contemporánea* (París, 1901), fruto del viaje que realizó a la España de 1898, como enviado de *La Nación*, de Buenos Aires. En este libro, sin embargo, buena parte del panorama que traza entonces de las letras españolas, corresponde al que pudo observar y conocer con motivo del primer arribo suyo al viejo país, aunque hable de modernismo y de modernistas, según hemos de ver más adelante.

En el primero, conoció, sin duda, a las personalidades más relevantes, y en particular a D. Juan Valera y a los de su tertulia, entre ellos al poeta Salvador Rueda, que empezaba a distinguirse con fisonomía especial, y para quien escribió el famoso *Pórtico*, publicado en 1892, al frente del libro *En tropel*, e incorporado más tarde a las *Prosas profanas*, con otros versos que dió entonces a varias revistas españolas, de las que recuerdo cierta "España y América" que se publicaba en Barcelona, del tipo de "Ilustración" entonces corriente, y en la que campeaba, con otras composiciones, la *Sinfonía en gris mayor* y los versos a Colón, "Desgraciado Almirante"... recogidos sólo en 1907. Otros versos y prosas en *La Gran Vía* dirigida por Salvador Rueda, singularmente ciertas prosas de *Azul*.

Consideraba Darío a Campoamor, según el libro de 1901, como a uno de los santos de quienes era devoto: "Ahora es cuando hay que volver los ojos al viejo tesoro prodigado, aquella poesía tan elegante en sus sutiles arquitecturas y tan impregnada del amargor que el labio del artista siente al primer sorbo de vida". Este elogio, y los demás en que se muestra pródigo, guardan, por lo menos, fidelidad al espíritu que le dictó aquella décima, escrita en Chile, cuando el poeta era muy joven, y no incorporada a su obra hasta *El canto errante* (1907):

Este del cabello cano
como la piel del armiño
juntó su candor de niño
con su experiencia de anciano.
Cuando se tiene en la mano
un libro de tal varón
abeja es cada expresión,
que volando del papel
deja en los labios la miel
y pica en el corazón.

Algo perjudica a la espontaneidad de estos versos el pensar que fueron escritos

para un concurso, con tema forzado; pero ello es que ponen a Darío en una relación con Campoamor, acentuada por ciertas influencias, aunque hablase luego, como se verá en seguida, de campoamorismo "lamentable", como hay influencias de Zorrilla y de Núñez de Arce en sus versos juveniles, algo distante de sus propios ideales poéticos, tal como los vemos en su obra de madurez. De Núñez de Arce habla con respeto; de Manuel del Palacio con simpatía. De Rueda, a quien descubre en su primer viaje, le aparta para siempre, en 1901, una expresión desgraciada. Dice: "Salvador Rueda, que inició su vida artística tan bellamente, padece hoy inexplicable decaimiento. . . cierto es que su obra no ha sido justamente apreciada, y que, fuera de las inquinas de los retardatarios, ha tenido que padecer las mordeduras de muchos de sus colegas jóvenes. . . Los últimos poemas de Rueda no han correspondido a las esperanzas de los que veían en él un elemento de renovación en la seca poesía castellana contemporánea. Volvió a la manera que antes abominara: quiso tal vez ser más accesible al público y por ello se despeñó en un lamentable campoamorismo de forma y en un indigente alegorismo de fondo. Yo, que soy su amigo y que le he criado poeta tengo el derecho de hacer esta exposición de mi pensar".

Ninguna mordedura de colega, joven o no, hubo de doler más a Salvador Rueda que ese "yo. . . que le he criado poeta", Aunque tratara de explicarse después ese *criado* por errata en lugar de *creído* (menos conforme esta palabra con la expresión peculiar del poeta nicaragüense) el daño estaba hecho y no hubo reconciliación posible.

De otros poetas habla, con cierto desdén, Rubén Darío; de uno, por ejemplo: "Se nombra mucho — dice — a Ricardo Gil. He buscado sus obras, las he leído; no tengo que daros ninguna noticia nueva". Y, sin embargo, en Ricardo Gil, en Salvador Rueda, como en Manuel Reina y en otros más, inclusive en el más que maduro Eusebio Blasco, famoso entonces como cronista, estaban ya algunos de los gérmenes que, con mayor potencia y total eficacia, había de fecundar el genio del centroamericano. Estos gérmenes eran los de una libertad técnica que, por ejemplo, para Salvador Rueda, se cifraba en la inspiración de los metros populares o en construcciones menos espontáneas, ejemplificadas en su libro titulado *El ritmo* (1894), y para los demás en una orientación aproximada a los rumbos de la poesía francesa reciente, en temas y actitudes poéticas (parnasianos en Reina, disidentes del Parnaso en Eusebio Blasco y Rodolfo Gil, etc.) Porque lo que había de llamarse modernismo, que yo no intentaré definir aquí una vez más, entre otras cosas porque una definición escueta es acaso imposible, se concreta, para Rubén Darío, en lo que implican estos párrafos de una de sus cartas españolas, fechada en 28 de noviembre de 1899: "El formalismo tradicional por una parte, la concepción de una moral y de una estética especiales por otra, han arraigado el españolismo que, según Don Juan Valera, no puede arrancarse "ni a veinticinco tirones". Esto impide la influencia de todo soplo cosmopolita, como asimismo la expresión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista".

Quedémonos, de este esquema, con dos expresiones: soplo cosmopolita, expansión individual. Esta fué la gran lección que trajo a la poesía española Rubén Darío explicando por qué razones había tenido América ese movimiento antes que España: "por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su po-

tencialidad mayor, con lo cual poco a poco va triunfando de obstáculos tradicionales, murallas de indiferencia y océanos de mediocridad". No cabe duda de que en estas palabras de Darío hay un fondo de verdad, envuelto en no poca literatura, no ya modernista, sino de cierto sabor mohoso y añejo. Y agrega: "Orgullo tengo aquí de poder mostrar libros como los de Lugones o Jaimes Freire, entre los poetas"... etc...

Jaimes Freire, Lugones, Silva, y luego Casal, Gutiérrez Nájera y otros menores fueron leídos con avidez por los jóvenes, entre los cuales señala Darío en breve mención, en el grupo de los andaluces, junto a Díaz de Escobar y Arturo Reyes, al "joven Villaespesa, bello talento en vísperas de un dichoso otoño". Aún no habla de Jiménez; sólo le menciona, simplemente, como conocido entonces en *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, publicada en *Mundial* de París muchos años después. Francisco Villaespesa, a mi ver, marca las mayores posibilidades de penetración del espíritu y las formas americanas en la poesía española de entonces. Su obra vastísima llena de repeticiones y tan difícil de reunir, ha hecho imposible hasta ahora el estudio meditado que se le debe. Pero si mi afirmación parece arriesgada, puede confrontarse con lo que uno de sus compañeros de las primeras horas, nuestro poeta Juan Ramón Jiménez, escribió años más tarde, en unas páginas publicadas en 1936: "Villaespesa devoraba literatura hispanoamericana, prosa y verso. No sé de dónde sacaba los libros. Es verdad que mantenía correspondencia con 'todos' los poetas y prosistas hispanoamericanos, modernistas o no, porque para él lo de hispanoamericano era ya una garantía. Libros que entonces reputábamos joyas misteriosas y que en realidad eran y son libros de valor, unos más y otros menos, los tenía él, sólo él: *Ritos* de Guillermo Valencia, *Castolia Bárbara* de Ricardo Jaimes Freyre, *Cuentos de color*, de Manuel Díaz Rodríguez, *Los crepúsculos del jardín* [1] de Leopoldo Lugones, *Perlas negras* de Amado Nervo"...

Estos libros pasaban, probablemente, de mano en mano, hasta dar en las librerías de viejo. Así he comprado yo algunos de ellos. Jiménez dice: "Aquel primer libro de Rubén Darío, que Francisco Villaespesa y yo leíamos embriagados en aquel ejemplar único de Salvador Rueda." Los libros de los poetas que se imprimían bajo el signo de Villaespesa, llevaban todos dedicatorias de simples poesías, o aun dedicaban el volumen entero, a escritores de América. En los primeros libros de Jiménez se ve un ejemplo de esto: "Cuando recibí la edición -cuenta él, refiriéndose a la de sus libros iniciales- me encontré con que Villaespesa había dedicado "todos" mis poemas a sus amigos y correspondientes hispanoamericanos, portugueses o filipinos, o yo no sé de dónde, pues a muchos de ellos yo no los conocía mas que de oídas de Villaespesa. Mis dedicatorias eran sólo a personas, Rubén Darío, Reina, Rueda, Valle-Inclán, etc, a quienes yo conocía".

Villaespesa publicaba también, en sus revistas muertas a poco de nacer, por lo general, o en otras más difundidas, algunas de ellas de determinado cariz político, versos americanos de autores hoy gloriosos, y a través de esas publicaciones se ejercieron influencias insospechadas. ¿Quién diría, por ejemplo, que un autor tan comedido y tradicional como el autor de *El Ama*, José Ma. Gabriel y Galán, había de imitar muy de cerca el *Nocturno* de Silva? De él son, sin embargo, estos versos titulados *Confidencia* (no incorporados, que yo sepa, a las obras de Gabriel y Galán como no sea en las ediciones más recientes, que desconozco):

Tú no sabes,
que en mis días de mortales desalientos pavorosos
y en las horas tan vacías de mis noches solitarias
cuando el mundo me abandona,

1 Quiere decir *Las montañas de oro*. *Los crepúsculos del Jardín* es de 1905.

cuando duermen los que aman,
cuando sólo tengo enfrente los asaltos del hastío,
cuando el alma,
cuando el alma combate afligida
con el ansia de todas las ansias,
con el peso de todas las dudas,
con las sales de todas las lágrimas
con el fuego de todas las fiebres,
con el hipo de todas las náuseas,
la implacable vaga sombra femenina, misteriosa,
como nuncio de consuelos que los cielos me enviaran,
viene a verme con las alas extendidas,
viene a verme cual paloma enamorada,
y disipa en mi cerebro la pesada calentura
con el roce de las puntas de sus alas. . .
¡con el roce de las puntas
de sus alas nacaradas!

Estos ritmos, fundados en la repetición de un pie de pocas sílabas, en cuyo origen ha de verse el ejemplo de Salvador Rueda, cuya influencia tampoco está bien estudiada, fueron usados con profusión por los primeros poetas españoles del modernismo (recuérdese también "La página blanca", de Darío en *Prosas profanas*, y alguna otra composición, aunque su sistema rítmico es muy otro), y, entre ellos, por nuestro Juan Ramón Jiménez, en varias poesías de *Ninfeas*, según veremos más adelante.

Claro está que entre todos esos libros los más solicitados eran, sin duda, los del propio Rubén Darío, *Azul*, *Prosas profanas*, *Los raros*. En una de las primeras cartas que escribió al maestro, Juan Ramón Jiménez, le decía: "Quisiera que me dijese usted dónde podría encontrar *Los raros;* aquí en las librerías no lo tienen"[1]

Ni *Los raros* ni la generalidad de los libros americanos se encontraban entonces en las librerías.[2] Y precisamente *Los raros*, como respondiendo a su nombre, eran, en su rareza, una de las guías más preciosas, buscada con ahinco por todos. Cuando su autor, al reimprimirlo en Barcelona el año 1905, lo consideraba de nuevo, confesando algunas flaquezas en sus ídolos de antaño, profesaba que en él "restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza". Estas dotes perennes atraían a los que eran mozos a la sazón, y de los hombres leídos, acaso por primera vez, en sus páginas, saltaban a las fuentes originales. Allí se trataba de Edgar Allan Poe, de Paul Verlaine, de Villiers de l'Isle Adam, de León Blox, de Jean Moréas, de Lautréamont, de Ibsen, de José Martí, de Eugenio de Castro, de otras figuras menores. Sólo algunas de ellas empezaban a ser accesibles. A Ibsen le traducía *La España Moderna* y le representaban, en sus jiras, los grandes actores italianos. De Poe eran casi populares los cuentos. A Martí sólo se le conocía entonces en su aspecto político: era un "cabecilla", un "insurrecto". Los más de aquellos "raros" eran franceses, y quizá sobre algunos de los que no lo eran llamó primeramente la atención de Rubén Darío la máxima revista francesa del tiempo, el *Mercure de France*. El paso era fácil de *Los raros* al *Mercure* (y a las otras revistas menores *La plume*, *L'Ermitage*, etc.) Los jóvenes de España hicieron pronto el tránsito y fueron a conocer por sí mismos aquello de que les hablaba Darío, secundado muy pronto por Enrique Gómez Carrillo, con sus *Letras extranjeras*, y más adelante con *El modernismo* (1905) y aun otros escritores americanos con libros que son como afluentes de *Los raros;* por ejemplo, el uruguayo Víctor Pérez Petit, con *Los modernistas* (1902).

Nos daba también *Los raros* un índice de las lecturas recientes de Darío y un atisbo sobre sus afinidades espirituales. Acatando al maestro, encontrábanse sus

1 Alberto Ghiraldo. *El archivo de Rubén Darío*. Santiago de Chile, 1940.

2 Quiero decir los libros de producción americana corriente. No hay que olvidar que la colección de Escritores Castellanos había impreso obras de Bello, José Eusebio Caro y otros autores; que la Biblioteca Clásica había incluído entre sus traducciones las de Caro, Montes de Oca y otros: que la Academia había publicado en Antología en cuatro tomos y que Valera, Menéndez Pelayo, Cañete etc. y poco después Unamuno, en *La lectura*, habían estudiado a ciertos autores.

caminos de formación, y muchos se lanzaban a explorarlos. De este modo la influencia de Rubén Darío llevaba a las letras de España no sólo un aliento de América, sino amplias perspectivas universales; porque es de notar que la literatura francesa que más influía sobre él, estaba impregnada de un internacionalismo, ignorada por las revistas que, en períodos anteriores, llevaron la dirección del espíritu francés. Si la *Revue des deux mondes* se asomaba, por ejemplo, a la literatura inglesa, en un espíritu conservador, el *Mercure de France* daba entrada, en sus crónicas y reseñas, y aun en sus páginas principales, a las letras de todos los países, y ello en un tono de franca novedad revolucionaria. Los críticos españoles de antaño eran fieles de la *Revue des deux mondes*; doña Emilia Pardo Bazán, el mismo Clarín; la generación nueva hizo del *Mercure* su guía predilecto, y entró por esa puerta en el espíritu de sus tiempos. ¿Se hubiera llegado a esto sin Rubén Darío? Tan absurda sería hoy la afirmativa como la negativa. El hecho, el hecho histórico, es éste: la presencia del autor de *Prosas Profanas* en la España de 1898, fué decisiva para la marcha de las letras españolas.

Vivían aún, en la mayor parte, los hombres que en 1892 constituían el severo parnaso, en su gloria madrileña o provinciana, en sus sillones de la Academia o en las direcciones de los periódicos; pero aquella generación había pasado por el más rudo golpe. Había visto desaparecer los últimos restos del imperio hispano, y, sobreviviéndole, se sobrevivía. Empezaban a sonar otros nombres, los de una nueva generación que llegaba a punto de madurez, con ideales muy distintos, como crecida en una atmósfera extraña a aquella confianza antigua, mecida en sus sitiales por el canto de unos fantasmas que, prontos a desvanecerse, aún concertaban notas de orgullo y no creían inmediato el instante del anochecer en aquellos dominios, gracias a los cuales para España "no se ponía el sol". Los hombres nuevos entraban en la vida pública con perspectivas de humillación y pobreza. Investigaban las causas de la gran catástrofe, y, muchos de ellos, se entregaban a la desesperación, renegaban de un pasado engañoso y sentíanse atraídos por la mas risueña Europa, harto ajena, también ella, entonces a las pavorosas tormentas que sólo tardarían unos años en descargar sus ímpetus. Eran los de aquella que se llamó "generación del 98", concretando la denominación a un grupo reducido que habría de superar la primera tormenta para sucumbir ante la segunda acometida que, apenas pasada la primera, empezó a incubarse, para sucumbir en plena gloria o en triste renunciamiento; pero realizada ya del todo su obra, la que le da carácter y se lo imprime a toda una época de la literatura hispana.

Háblase cuando se trata de la generación del 98, de unos cuantos autores, novelistas, filósofos, "ensayistas" (entonces comienza a usarse el término), que en revistas y diarios empiezan a dar muestras de su genio o de su ingenio; en los mismos lugares, y más aún, en las revistas de corta tirada y vida breve, al lado de ellos, surge una pléyade de poetas que reciben de Darío y de su poesía, nueva en el sentimiento y en la técnica, el impulso inicial. Juntos con los primeros entran en el combate y contra ellos, o mejor, contra sus tanteos y exageraciones, se dirigen los denuestos y las burlas de la rutina; barajando palabras en que entran nombres de escuelas efímeras y alusiones rastreras, se les llama, además de "modernistas," decadentes, delicuescentes, estetas. El vocablo "esteta" casi se convierte, por lo menos en el ánimo de los que lo esgrimen torcidamente, en verdadero insulto. Pero las aguas no tardan mucho en apaciguarse. De las pequeñas revistas del 98, los más fuertes conquistan pronto los baluartes mas firmes. Los libros de la nueva generación se

abren paso, entre ellos los de los poetas. Los versos de Unamuno, no se recogen hasta 1907; los de Valle-Inclán aparecen el mismo año, recién escritos; pero Villaespesa y Marquina desde antes de 1900, Manuel Machado desde 1902, Antonio Machado desde 1903, año, asimismo de la *Paz del sendero*, de Pérez de Ayala, entran ya en los estantes a que se incorpora, resplandeciente, impreso en Madrid, en 1905, el nuevo libro de Rubén, los *Cantos de vida y esperanza*. ¿Quién vuelve a hablar de decadentismo?

No todos estos poetas merecían tampoco la denominación de modernistas. A Unamuno, por supuesto, nadie se la hubiese aplicado. Su concepto de la poesía es muy distinto. El no acaricia la palabra, buscándole visos, graduando matices, dándole valor en sí; la rompe, para sacarle de las entrañas la idea. Su música es también otra. Recordaría la de la métrica clásica, si no fuese por la misma violencia que le gusta hacer a los ritmos, como si trabajara siempre con materia dura. Tampoco es modernista Eduardo Marquina, que llega de otras fuentes. Compañero de la nueva generación catalana, diríase que tiene aquel acento; y cuando, por el camino del teatro, vuelve en cierto modo, en cierto modo nada más, a la versificación corriente desde la escena romántica, se le ve empeñado en adaptarse a sus maneras, no lográndolo siempre; sin lograrlo, esta es la verdad, en sus mejores momentos. En cambio, Villaespesa y los Machados, Pérez de Ayala y Juan Ramón Jiménez, encarnan en aquellos comienzos de siglo lo que se daba en llamar "modernismo" acompañados por una cohorte de poetas menores, muchos hoy del todo olvidados, y no siempre con justicia. Si cierta antología que apareció en 1906, no diré ordenada, sino acopiada por Emilio Carrére, *La corte de los poetas*, fuese lo que pretendía ser, y no un cúmulo informe de versos buenos y malos de los poetas de España y América, tendríamos en ella un texto útil para reparar olvidos y atisbar direcciones. Pero también éste es trabajo que está por hacer. Todos los poetas llamados "modernistas" sobreviven al modernismo, que es sólo un tránsito: para los mejores, el comienzo de una liberación que los lleva en seguida por los caminos propios.

Así ocurre con Juan Ramón Jiménez. Este escribe, en 1936: "En realidad, mi relación con Villaespesa había terminado, 1902, con mi modernismo".



QUETZALCOATL

Yo estaba allí, mas no me preguntéis
De dónde o cómo vino: sabed sólo
Que estuve yo también cuando el milagro.
No importa el nombre. Una aldea cualquiera
Me vió nacer allá en el mundo viejo,
Y apenas vivo me adiestré en la vida
Del miserable: hambre, frío y trabajo
Con soledad. ¿Quién le dió un alma al fango?

Pero tuve algo más: el cielo aquel, el cielo
De la tarde en Castilla, puro y vasto
Tal la frente de un dios que piensa el mundo,
Un mar de sangre y oro cuya fiebre
Calmaba toda azul la noche honda
Con inmortal escalofrío de estrellas,
Me enseñó la lección digna del alma
Cuando lo contemplaba yo de niño
Sobre las bardas últimas del páramo.

Luego, como arenal sediento bebe el agua,
Así embebió mi alma las leyendas
De aquellos que pasaban a las Indias,
Perla sin par oculta en el abismo atlántico
Y por un hombre hallada para adornar con ella,
Poeta que regala su propio sueño vivo,
Manos regias avaras y crueles.

Cuando vi un día las murallas rojas
De la costa alejarse y yo perderme
En la masa de agua, sentí ceder el nudo
Que invisible nos ata a nuestra tierra:
Madrastra fuera, que no madre, y aún la quise.
Comencé entonces a morir, mas era joven
Y en ello no pensé, dándolo al olvido.
Otras constelaciones velaron mi esperanza.

Pisando tierra nueva, de la mano el destino
Me llevó llanamente al hombre designado
Para la hazaña: aquel Cortés, demonio o ángel,
Como queráis; para mí sólo un hombre
Tal manda Dios, apasionado y duro,
Temple de diamante, que es fuego congelado
A cuya vista ciega quien le mira.

La ciudad contemplada desde el monte
Desnuda la intención secreta de sus calles,
Creídas al pisarla confusión sin rumbo;
Así desnuda el tiempo aquellos años nuestros
Preliminares, aunque perdidos parecieran:
Su dispersión al aire impulsó la semilla
Que caída en la tierra dió luego la cosecha.

Y el momento llegó cuando nos fuimos
Por el mar un puñado de hombres;
El mundo era sin límite, igual a mi deseo.
Frente al afán de ver, de ver con estos ojos
Que ha de cegar la muerte, lo demás, ¿qué valía?
Mas este pensamiento a nadie dije
Entre mis compañeros, a quienes hostigaba
La ambición de riqueza y poderío.

Realidad fabulosa como leyenda alguna
Allá nos esperaba, y nosotros la hallamos
Tras sus cimas nevadas y sus lagos profundos:
Un reino virgen cimentado en el oro y la esmeralda
Guardado por cobrizas criaturas recónditas
Para las cuales Cristo fué un nombre nunca oído.

Astucia, fuerza, crueldad y crimen,
Todo lo cometimos, y nos fué devuelto
Con creces, mas vencimos, y nadie hizo otro tanto
Antes ni hará después: un puñado de hombres
Que la codicia apenas guardó unidos
Ganaron un imperio milenario.

Ya sé lo que decís: el horror de la guerra,
Mas lo decís en paz y en la guerra calláis con mansedumbre.
Nadie supo la guerra tan bien como nosotros,
Ni siquiera los hombres allá en el mundo viejo
Donde el emperador un trozo de pan daba
Por conquistarle reinos: castillos en el aire
No bien ganados cuando ya perdidos.

Cuerpos acometí arrancando sus almas
Apenas fatigadas de la vida,
Como el aire inconsciente las hojas de una rama;
Destinos corté en flor, por la corola
Aún intacto el color, puro el perfume.
¿Hubo algún Garcilaso que mi piedra
Hundiera bruscamente al fondo de la muerte?
El reino del poeta tampoco es de este mundo.

Cuando en una mañana, por los arcos y puertas
Que abrió la capital vencida ante nosotros,
Onduló tal serpiente de bronce y diamante
Cortejo con litera trayendo al rey azteca,
Me pareció romperse el velo mismo
De los últimos cielos, desnuda ya la gloria.
Sí, allí estuve, y lo vi: envidiadme vosotros.

La masa nevada de terrazas y torres,
Por la ciudad lejana de innumerables puentes,
Se copiaba en el agua áurea de las lagunas
Como sueño esculpido en luz gloriosa
Y encima refulgía la corona del cielo.

¡Pobre rey Moctezuma, golondrina
Rezagada que sorprende el invierno,
Mojada y aterida el ala ya sin fuerza!

Pero no es rey quien nace y Cortés lo sabía.
¿Por qué lo olvidó luego, emulando con duques
En la corte lejana, él, cuyos pies se hicieron
Para labios de príncipes y reyes?
Cuando él se abandonó también Dios le abandona.

Ahora amigos y enemigos están muertos
Y yace en paz el polvo de unos y de otros,
Menos yo: en mi existencia juntos sobreviven
Victorias y derrotas que el recuerdo hizo amigas.
¿Quién venció a quién?, a veces me pregunto.

Nada queda hoy que hacer, acotada la tierra
Que ahora el traficante reclama como suya
Negociando con cuerpos y con almas:
Ya sólo puede el hombre hacer dinero o hijos.
Y en un rincón de este suelo, más mío
Que lo es el otro allá en el mundo viejo, solo, pobre
Tal vine, aguardo el fin sin temor y sin prisa.

Del viento nació el dios y volvió al viento
Que hizo de mí una pluma entre sus alas.
Oh tierra de la muerte, ¿dónde está tu victoria?

LA EXPERIENCIA POETICA

POR I. A. RICHARDS

O chestnut tree, great rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening
(glance,
How can we know the dancer from the
(dance?

W. B. Yeats, *The tower* [1].

RECORDEMOS lo que dijo Mathew Arnold: "El futuro de la poesía es inmenso, porque en ella, cuando cumple sus altos destinos, la raza, en el transcurso del tiempo, encontrará siempre más y más una segura permanencia. No hay credo que quede incólume, dogma respetable que no pierda su eficacia, tradición trasmitida que no amenace disolverse. Nuestra religión ha venido a materializarse en el hecho, en el supuesto hecho; ha agregado su emoción al hecho, y ahora resulta que éste comienza a derrumbarse. Para la poesía, sin embargo, la idea es todo". Afirmaciones extraordinarias como éstas con frecuencia han sido hechas a favor de la poesía; afirmaciones que muchas gentes ven con asombro o con esa sonrisa que da la tolerancia por los ardores del entusiasmo. Sin embargo, una idea representativa más moderna es la de considerar el futuro de la poesía como *nada*. Las conclusiones de Peacock en *The four ages of Poetry* tienen una aceptación más general. "Un poeta en nuestro tiempo es un semibárbaro dentro de una comunidad civilizada. Vive en los tiempos pasados... En cualquier grado que se cultive la poesía, necesariamente será a costas de alguna rama útil del saber: y es cosa lamentable observar a ciertas mentes, capaces de mejores cosas, apresurarse a querer sembrar en la espaciosa indolencia de esas vacías e inútiles bufonerías de esfuerzo intelectual. La poesía fué el cascabel mental que despertó la atención del intelecto en la infancia de la sociedad civil; pero para la madurez de la mente, el querer tomar en serio los entretenimientos de la niñez, es tan absurdo como que un hombre maduro refriegue sus encías con coral, y grite que se duerme al tintineo de campanitas de plata". Y con pesadumbre mayor, muchos otros —Keats entre ellos— han pensado que el efecto inevitable del progreso de la ciencia será quizá el aniquilamiento de las posibilidades de la poesía.

¿Qué verdad hay en esto? ¿En qué grado afectará la ciencia nuestra estimación por la poesía? ¿Cómo influirá en la propia poesía? La importancia extrema que en el pasado se ha dado a ésta es un hecho que debe tenerse en cuenta, ya sea que lleguemos a la conclusión de que justa o injustamente merezca dicha importancia, o ya que consideremos que la poesía deba o no deba continuar en tal estima. Esto indica, de todas maneras, que el caso de la poesía, para bien o para mal, gira alrededor de problemas o temas trascendentales. No podremos llegar a conclusiones adecuadas a menos que formulemos ciertas cuestiones de profundo significado.

Muchas energías se han gastado en el esfuerzo de explicar el alto lugar que ocupa la poesía en los asuntos del hombre, con resultados por lo general muy poco satisfactorios o convincentes. No hay que sorprenderse de esto. Pues a fin de demostrar la importancia de la poesía, es necesario primero descubrir, en cierto grado, lo que ella es en sí. Hasta fechas recientes esta tarea preliminar era llevada a cabo muy imperfectamente. La psicología del instinto y de la emoción estaba muy poco desarrollada o estudiada; y además, las creencias simplistas y naturales de una época pre-científica se interponían definitivamente en el camino. Ni el psicólogo profesional, cuyo interés por la poesía no es lo suficientemente intenso, ni el hombre de letras, quien, por lo general, no tiene ideas precisas acerca de la mente considerada como un todo, están capacitados para la investigación. Se necesita un conocimiento apasionado de la poesía y un análisis psicológico desapasionado para enjuiciarla satisfactoriamente.

Lo mejor sería comenzar con esta pregunta: *¿Qué clase de cosa*, en el más amplio sentido del término, es la poesía? Y cuando la hayamos contestado estaremos preparados para las

1 Oh, castaño, enorme árbol siempre retoñando, —¿Eres la hoja, el botón o el tronco? —Oh, cuerpo mecido en música; Oh, mirada que iluminas— ¿Cómo conoceremos el danzante de la danza?

siguientes: ¿Cómo debemos usarla o mal usarla? ¿Qué razones existen para considerarla valiosa?

Tomemos una experiencia —diez minutos de la vida de una persona— y tratemos de describirla en los términos más generales. Sería posible seguir su estructura general, señalar lo que tiene de importante, de trivial y accesorio, qué cosas en ella dependen de otras, cómo se ha originado, y cómo es que probablemente vaya a influir en la experiencia siguiente. Habrá, sin duda, amplias lagunas en la descripción pero, no obstante, *es* posible, por lo menos, entender. en rasgos generales, la manera como la mente funciona en una experiencia determinada, y la clase de acontecimientos que componen la experiencia misma.

Un poema, por ejemplo, el soneto *Westminster Bridge*, de Wordsworth, puede ser una experiencia de esa clase —una de esas experiencias que tiene cualquier buen lector de versos—. Y el primer paso para entender el lugar y futuro de la poesía en los asuntos del hombre, consiste en conocer cuál es la estructura general de dicha experiencia. Comencemos, pues, por leer el soneto muy lentamente, si posible en voz alta, dando a cada sílaba el tiempo necesario para que apreciemos el efecto total. Y procuremos leerlo experimentalmente, repitiéndolo, variando el tono de la voz, hasta que estemos satisfechos de haber captado su ritmo lo más que nos sea posible, y —no importa que nuestra lectura plazca o no plazca a otras gentes— hasta que estemos igualmente seguros por lo menos de que el poema debe "correr" así.

Earth has not anything to show more fair:
Dull would he be of soul who could pass by
A sight so touching in its majesty:
This City now doth like a garment wear
The beauty of the morning: silent, bare,
Ships, towers, domes, theatres and temples (lie
Open unto the fields, and to the sky,
All bright and glittering in the smokeless air.
Never did sun more beautifully steep
In this first splendour valley, rock or hill;
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!
The river glideth at its own sweet will:
Dear God! the very houses seem asleep
And all that mighty heart is lying still! [2]

La mejor manera de hacer el análisis de la experiencia que se tenga al leer estas líneas debe ser de la superficie hacia dentro, hablando metafóricamente. La superficie es la impresión sobre la retina de las palabras impresas. Estas crean una excitación que debemos seguir en cuanto se adentra más y más.

Las primeras cosas que ocurren (si no acontece así, el resto de la experiencia será casi inútil), son el sonido de las palabras "en el oído de la mente" y el toque de emoción de las palabras habladas imaginariamente. Todo esto forma el *cuerpo completo* (llamémoslo así), de las palabras; y es con los cuerpos completos de las palabras con los que el poeta trabaja, no con sus signos impresos. Los cuerpos completos reflejan el sentido total de las palabras como no pueden hacerlo los signos impresos. Muchas personas, sin embargo, pierden casi todo en la poesía por su fracaso de no poder sentir o desarrollar esta clase de reflejos, indispensables y de control.

Después aparecen varias imágenes en "el ojo de la mente"; no de las palabras sino de las cosas por las cuales existen las palabras; quizá de barcos, quizá de colinas; y con ellas, tal vez, algunas otras imágenes de varias clases: imágenes de lo que se siente cuando se está reclinado sobre el parapeto del puente de Westminster; quizá esa cosa extraña, esa imagen del "silencio". Pero, contrario a los cuerpos-imágenes de las palabras mismas, esas otras imágenes de las cosas no son vitalmente importantes. Aquellos que las tienen muy posiblemente crean que son indispensables, y *para ellos* sean necesarias; habrá gente, sin embargo, que no las necesite para nada. Este es un asunto en que las diferencias entre las mentes individuales son más notables.

Más adelante, la excitación que es la experiencia, se divide en dos ramas: una mayor y una menor, aunque las dos corrientes tengan innumerables intercomunicaciones e influyan una a la otra íntimamente. Es claro que sólo como artificio de expositor hablamos de ellas como dos corrientes.

A la rama menor llamaremos corriente intelectual; la otra, que llamaremos corriente acti-

2 La tierra no tiene cosa más bella que mostrar. —Embotado de alma será aquel que no se detenga —ante una vista tan cautivadora en su majestad. —Esta ciudad lleva ahora, como una vestimenta, —la belleza de la mañana. Silenciosos y desnudos, —los barcos, torres, cúpulas, teatros y templos se recortan —abiertamente sobre los campos, y sobre el cielo, —todos luminosos y reverberantes en el aire sin humo. —Nunca el sol bañó más bellamente, —en su primer esplendor, el valle la roca o la colina; —¡nunca vi ni sentí uma calma más profunda!— El río se desliza dulce y libremente.— ¡Dios querido, hasta las mismas casas parecen adormecidas, —y todo ese potente corazón, paralizado!

va, o emocional, está constituída por el juego de nuestros intereses.

Es fácil comparativamente seguir la corriente intelectual; se sigue sola, como se dice; mas es la menos importante de las dos. En poesía sólo interesa como *un medio*: dirige y excita a la corriente activa. Está hecha de pensamientos, que no son pequeñas entidades estáticas que saltan a la conciencia y luego desaparecen, sino acontecimientos que fluyen, hechos que refieren o apuntan hacia las cosas de que están tejidos los pensamientos.

Este apuntar a las cosas es todo lo que hacen los pensamientos, que hasta aparentan o parecen hacer más: copiar o crear. Pero copiar y crear son en realidad nuestras principales ilusiones. El reino del pensamiento puro no es un estado autónomo. Nuestros pensamientos son los servidores de nuestros intereses; y hasta cuando parecen rebelarse, sólo son algunos de nuestros intereses los que en verdad se insurreccionan. Nuestros pensamientos son índices, punteros; y es la otra, la corriente activa, la que trata y comercia con las cosas que los pensamientos señalan.

Algunas personas que leen versos (por lo general no muchos), son de tal naturaleza que muy poca cosa experimentan a no ser esta corriente intelectual de pensamientos. Tal vez sería hasta superficial decir que por esto pierden el verdadero poema. Exagerar esta parte de la experiencia, y darle demasiada importancia por su propio contenido, es una tendencia de lo más común y corriente, y en el caso de muchas gentes esto puede darnos la clave de por qué no leen poesía.

La rama activa es lo que realmente importa; pues de ella nace toda la energía de la excitación entera. El pensar que va ahí es algo así como la acción de un ingenioso e inapreciable "gobernador", operado por la maquinaria principal pero que a su vez la dirige. Toda experiencia es esencialmente un interés o un grupo de intereses que regresan a su punto de partida o de descanso.

Para entender qué cosa es un interés, debemos imaginar la mente como un sistema de muy sensibles y ajustadas balanzas, sistema que, mientras nuestra salud sea inmejorable, constantemente *crece*. Cada nueva situación nuestra perturba en algo estas balanzas. La forma con que regresan a su nuevo punto de equilibrio es la clase de impulsos con que respondemos a la situación. Y las balanzas principales en el sistema son nuestros principales intereses.

Supongamos que llevemos una brújula magnética a un campo de poderosos magnetos. La aguja se moverá al cambiar nosotros de sitio, y descansará señalando a una nueva dirección cada vez que nos detengamos en una nueva posición. Supongamos que en lugar de una simple brújula llevemos un complicado mecanismo en el que se encuentren muchas otras, grandes y pequeñas, y cuyas agujas se muevan de tal manera que se induzcan mutuamente, algunas de ellas sólo capaces de girar horizontalmente, otras verticalmente, y las demás libremente. Al movernos, las perturbaciones en este sistema seguramente serán muy complicadas. Pero para cada posición en que lo situemos habrá siempre una posición final de descanso para todas las agujas y en la que finalmente se aquietarán; es decir, un equilibrio general para todo el sistema. Es inútil señalar que el más ligero movimiento pondrá a todo este conjunto de agujas en agitación tratando de reajustarse nuevamente.

Una complicación más: supongamos que en tanto todas las agujas influyen unas sobre otras, algunas sólo respondan a este o aquel magneto del campo en que el sistema se mueve. El lector fácilmente podrá imaginarse el diagrama si su imaginación necesita un apoyo visual.

La mente no difiere mucho de ese sistema si es que la imaginamos tan increíblemente compleja. Las agujas son nuestros intereses, variando según su *importancia;* es decir, en el grado de que cada movimiento que efectúan afecta el movimiento de las otras agujas. Cada nuevo desequilibrio, originado por un cambio de posición, por una nueva situación, corresponde a una nueva necesidad. Frecuentemente el nuevo equilibrio no es logrado sino hasta mucho tiempo después de la perturbación original. De esta manera pueden originarse algunos estados de desconcierto que duran muchos años.

El niño llega al mundo como un mecanismo comparativamente simple. Pocas cosas le afectan, por decirlo así, y sus reacciones igualmente son pocas y simples. Mas pronto, muy pronto, se va complicando. Sus periódicas necesidades de alimentación y de otra índole constantemente están fijando todas sus agujas giratorias. Poco a poco algunas necesidades separadas van independizándose y, como si dijéramos, agrupándose en subsistemas. El hambre origina una serie de reacciones; la vista de juguetes, otra;

los ruidos intensos, otra más; y así sucesivamente. Pero los subsistemas nunca llegan a independizarse del todo. De esta manera el niño crece, llegando a ser susceptible a influencias aún más delicadas y numerosas; y según crece, así su Mundo crece con él.

En algunos aspectos se vuelve más parcial, y se desequilibra por insignificantes diferencias de situación. En otros, llega a posiciones más estables. De tiempo en tiempo, a través de su crecimiento, aparecen y se desarrollan nuevos intereses; el sexo es el ejemplo más notable. Sus necesidades se multiplican; es capaz de ser trastornado por causas enteramente nuevas; y llega a ser sensible a nuevos y desconocidos aspectos de la situación.

Este desarrollo toma un camino poco directo o lógico. Sería aún más extraviado o caótico si la sociedad no modelara o remodelara al individuo en cada etapa, reorganizándolo incompletamente dos o tres veces antes de que crezca. Alcanza la madurez en la forma de un vasto conjunto de grandes y pequeños intereses, en parte un caos, en parte un sistema, con algunos rasgos de su personalidad completamente desarrollados y aptos a la reacción, pero otros enredados y apretados en toda clase de formas accidentales. Ante este increíble y complejo conjunto de intereses es adonde el poema impreso recurre y apela. Algunas veces el poema es en sí mismo la influencia que nos trastorna; otras es meramente un medio por el cual las perturbaciones ya existentes pueden corregirse. Más usualmente, quizá sea ambas cosas al mismo tiempo.

Debemos, pues, representarnos esta corriente de la experiencia poética como el regreso a equilibrio de estos intereses perturbados. Leemos un poema, en primer lugar, únicamente por estar de alguna manera interesados en hacerlo así, o porque algún interés trata, directa o indirectamente, de recuperar su equilibrio perdido. Y lo que acontece en tanto leemos acontece sólo por una razón semejante. Entendemos las palabras (la rama intelectual de la corriente se desliza satisfactoriamente por su cauce), solamente porque ciertos intereses están respondiendo a través de esos elementos. La interpretación que damos al poema es el movimiento que se opera en estos intereses. Todo el resto de la experiencia es igual aunque más evidentemente nuestra adaptación tratando de lograrse.

El resto de la experiencia está hecho de emociones y actitudes. Las emociones son lo que la reacción, con su repercusión en los cambios corporales, siente más o menos. Las actitudes son los impulsos hacia una u otra clase de conducta que han quedado preparados, listos por la respuesta o reacción. Son, por decirlo así, su parte que sale hacia fuera, aunque en realidad no vayan más allá de un marco provisional de ocasiones que nunca se produzcan. Algunas veces, como en el poema *Westminster Bridge*, son muy fáciles de no apreciarse bien. Consideremos, sin embargo, un caso más sencillo: un ataque de risa que es absolutamente indispensable ocultar, digamos en la Iglesia o durante una solemne entrevista. Se esfuerza uno para no reírse; mas no hay duda acerca de la actividad de los impulsos en su forma reprimida. los impulsos mucho más sutiles y elaborados que despierta un poema no son diferentes en principio. Por regla general no se muestran, no aparecen o no salen a la superficie, principalmente a causa de que son demasiado complejos. Cuando se han ajustado unos con otros y se han organizado en un todo coherente, las necesidades del caso pueden ser satisfechas. *En el hombre completamente desarrollado, un estado de preparación para la acción sustituirá a la acción misma cuando no está presente la exacta y justa situación requerida para dicha acción.* Una peculiaridad esencial de la poesía, como de las otras artes, es de que la exacta y justa situación no está presente. Es un *actor* que vemos sobre la escena, no a Hamlet. De igual manera, la preparación para el acto ocupa el lugar de la verdadera conducta.

Este es pues, el principal diagrama de la experiencia: signos en la retina, tomados como registros de necesidades (recordemos cuántas otras impresiones permanecen enteramente todo el día *sin ser notadas* a causa de que ningún interés responde a ellas), y luego una elaborada excitación y reorganización, una de cuyas ramas son los *pensamientos* de lo que las palabras significan y la otra una respuesta emocional que conduce al desarrollo de *actitudes;* es decir, de preparaciones para actos que puedan o no puedan darse. Las dos ramas, sin embargo, siempre en íntima conexión.

Pero aunque estas actitudes no encuentran (y usualmente no encuentran) escapes directos, reconocibles como justos y apropiados a ellas, no quiere decir que incesantemente no controlen to-

da nuestra comunicación con el mundo. Cuando se supone que no lo hacen así, entonces tenemos el "arte por el arte" y un "estéril esteticismo".

Observemos ahora más atentamente estas conexiones. Parecerá extraño que definitivamente no consideremos más a los pensamientos como conductores y causas del resto de la respuesta o reacción. Esto ha sido en realidad el gran error de la psicología tradicional. El hombre prefiere exagerar las características que lo distinguen del mono, y entre éstas, principalmente, sus capacidades intelectuales. Por importantes que sean, el hombre les ha dado un rango que en realidad no merecen. El intelecto es un auxiliar de los intereses, un medio por el cual éstos se ajustan mejor. Y aunque el intelecto es lo distintivo del hombre, éste no es primariamente una inteligencia: el hombre es un sistema de intereses en juego. La inteligencia ayuda al hombre pero no lo dirige.

En parte por este error natural, y en parte porque su funcionamiento intelectual es mucho más fácil de estudiar, el análisis tradicional del mecanismo de la mente ha sido totalmente alterado. Como un remedio a las dificultades que este error ha traído, es el que la poesía tenga principalmente tanta importancia en lo futuro. Pero examinemos nuevamente y con más atención la experiencia poética.

En primer lugar, ¿qué es lo esencial en la lectura de poesía para dar a las palabras su más completo e imaginado sonido y cuerpo? ¿Qué se quiere significar cuando se dice que el poeta trabaja con este sonido y este cuerpo? La contestación es que aún antes de que las palabras han sido entendidas intelectualmente y los pensamientos que la ocasión ha formado y seguido, el movimiento y sonido de las palabras están ya actuando honda e íntimamente en los intereses. Cómo esto acontece, es asunto que aún tiene que investigarse satisfactoriamente, pero de que acontece, ningún lector de poesía puede dudarlo. Hay una buena cantidad de poesía y hasta poesía de gran estilo (algunas de las *Canciones* de Shakespeare y, en diferente forma, mucho de lo mejor de Swinburne), en que el sentido de las palabras puede *casi* por completo perderse o desdeñarse sin pérdida alguna. Nunca, quizá, enteramente sin esfuerzo, aunque algunas veces con ventaja. Pero el simple hecho de que la relativa importancia de asir el sentido de las palabras varíe (compárese el *before* con el *after* de Browning), es más que suficiente para nuestro objeto aquí.

En casi toda poesía el sonido y el toque de emoción de las palabras, lo que frecuentemente se llama la *forma* del poema en oposición a su *contenido*, es lo primero que entra en acción; y los sentidos, adonde las palabras son transportadas después más explícitamente, son influídos sutilmente por este hecho. La mayoría de las palabras son ambiguas en lo que respecta a su significado común, especialmente en poesía. Podemos tomarlas, como nos plazca, en una variedad de significados. Los significados que nos place escoger, son aquellos que más se acomodan a los impulsos que ya agitan y dan forma al verso. De esta manera la forma frecuentemente parece un inexplicable presentimiento de un significado que aún no hemos asido. El mismo hecho puede comprobarse en la conversación. Nunca el estricto sentido lógico de lo que se dice, sino el tono de la voz y la ocasión son los factores principales por los que interpretamos. La ciencia, vale la pena anotarlo, trata a toda costa, cada vez con mayor éxito, de suprimir estos factores. Creemos a un hombre de ciencia porque puede concretar sus observaciones y no porque sea elocuente o contundente en su enunciación. De hecho desconfiamos de él cuando vemos que sus maneras influyen sobre nosotros.

En el uso de las palabras, la mayor parte de la poesía es el reverso de la ciencia. En la poesía hay muy definidos pensamientos, pero no porque las palabras estén escogidas tan lógicamente que excluyan todas las posibilidades con excepción de una. No lo están; sino que la manera, el tono de la voz, la cadencia y el ritmo juegan sobre nuestros intereses y hacen escoger de entre un definido número de posibilidades los precisos pensamientos particulares que ellas necesitan. Esta es la razón por la cual las descripciones poéticas a veces parecen mucho más precisas que las descripciones en prosa. El lenguaje usado lógica y científicamente no puede describir un paisaje o un rostro. A fin de hacerlo así se necesitaría un portentoso aparato de nombres para los tonos y matices, para determinadas cualidades particulares. Estos nombres no existen, por lo que es necesario recurrir a otros medios. El poeta, hasta cuando, como Ruskin o De Quincey, escribe en prosa, obliga al lector escoger o seleccionar los precisos significados particulares requeridos de entre un número indefinido de significados posibles que pueda te-

ner una palabra, una frase o una sentencia. Los medios de que se sirve para lograr esto son muchos y variados. Algunos de ellos ya han sido mencionados antes, pero la manera en que el poeta los usa es su secreto, algo que es imposible trasmitir o enseñar. El sabe cómo hacerlo, pero no sabe necesariamente cómo es que se hace.

La falta de entendimiento o de estimación de la poesía se debe fundamentalmente a la excesiva insistencia de querer destacar el pensamiento del resto. Todavía veremos más claramente que el pensamiento no es el factor principal si consideramos por un momento ya no la experiencia del lector, sino la del poeta. ¿Por qué causa el poeta usa estas palabras y no otras? No porque representen una serie de pensamientos que en sí sean o constituyan lo que él quería comunicar. Lo que el poema *dice* jamás es lo que interesa, sino lo que es. El poeta no escribe como el hombre de ciencia. Usa de estas palabras porque los intereses cuyo movimiento es el crecimiento del poema se conjugan para llevarlas, justamente en esta forma, a su conciencia como *un medio para ordenar, controlar y consolidar* la expresada experiencia, de la cual ellas son una parte importante. La misma experiencia, el juego de impulsos a través de la mente, es la fuente y sanción de las palabras. Estas representan la experiencia misma y no ninguna serie de percepciones o reflejos, aunque frecuentemente parezcan a un lector, que se acerca al poema equivocadamente, sólo una serie de observaciones acerca de otras cosas. Pero para un lector inteligente, las palabras —si verdaderamente nacen de la experiencia y no se deben a hábitos verbales, al deseo de buscar efectos, a la artificiosa búsqueda, a la imitación, a los artificios pedantescos, o a cualquiera otra de las fallas que evitan o impiden a la mayoría de la gente escribir poesía—, las palabras, repito, reproducirán en su mente un similar juego de intereses colocándole por un instante en una situación similar y encaminándole hacia la misma respuesta.

Por qué acontece esto, es el misterio de la comunicación. Un inconcebible e intrincado concurso de impulsos trae y junta las palabras. Más tarde, en otra mente, el acontecimiento en parte se invierte, y las palabras originan un concurso análogo de impulsos. Las palabras que parecen ser el efecto de la experiencia en el primer caso, parecen convertirse en la causa de una experiencia similar en el segundo. Una cosa verdaderamente extraña que acontece, difícilmente igualable fuera de la comunicación. Esta descripción, sin embargo, no es lo suficientemente precisa. Las palabras, como hemos visto, no son simplemente el efecto en un caso, ni la causa en el otro. En ambos casos son la parte de la experiencia que la atan, que le dan una estructura definida y la preservan de ser un mero tumulto de impulsos inconexos. Son *la llave*, usando una oportuna metáfora de Mc Dougall, para esta combinación especial de impulsos. Así considerado, ya parecerá menos extraño que lo que el poeta escribe pueda reproducir una apropiada experiencia en la mente del lector. Y ningún conjunto de meditaciones podría darnos mejor idea de cómo la poesía, al final de cuentas, depende de una *continuidad* (no necesariamente una constancia) en el lenguaje.

(Trad. *O. G. B.*)



EL MURO

DEJA que te recuerde o que te sueñe,
amor, mentira cierta y ya vivida,
más que por los sentidos, por el alma.

Atrás de la memoria, en ese limbo
donde recuerdos, músicas, deseos,
sueñan su renacer en esculturas,
cae tu pelo suelto, tu sonrisa,
puerta de la blancura, aún sonríe
y alienta todavía ese ademán
de flor que el aire mueve. Todavía
la fiebre de tu mano, donde corren
esos ríos que mojan ciertos sueños,
hace crecer dentro de mí mareas
y aún suenan tus pasos, que el silencio
cubre con aguas mansas, como el agua
al sonido sonámbulo sepulta.

Cierro los ojos: nacen dichas, goces,
bahías de hermosura, eternidades
substraídas, fluír vivo de imágenes,
delicias desatadas, pleamar,
ocio que colma el pecho de abandono
como el brillo de un ala anega el ojo
de dichas amarillas, instantáneas.

¡Dichas, días con alas de suspiro,
leves como la sombra de los pájaros!
Y su quebrada voz abre en mi pecho
un ciego paraíso, una agonía,
el recordado infierno de unos labios
(tu paladar: un cielo rojo, golfo
donde duermen tus dientes, caracola
donde oye la ola su caída),
el infinito hambriento en unos ojos,
un pulso, un tacto, un cuerpo que se fuga,
la sombra de un aroma, la promesa
de un cielo sin orillas, pleno, eterno.

Mas cierra el paso un muro y todo cesa.
Mi corazón a oscuras late y llama;
con puño ciego y árido golpea
la sorda piedra y suena su latido
a lluvia de ceniza en un desierto.

OLVIDO

CIERRA los ojos y a oscuras piérdete
bajo el follaje rojo de tus párpados.

Húndete en esas espirales
del sonido que zumba y cae
y suena allá, remoto,
hacia el sitio del tímpano,
como una catarata ensordecida.

Hunde tu sér a oscuras;
anégate en tu piel,
y más, en tus entrañas;
que te deslumbre y ciegue
el hueso, lívida centella,
y entre simas y golfos de tiniebla
abra su azul penacho el fuego fatuo.

En esa sombra líquida del sueño
moja tu desnudez;
abandona tu forma, espuma
que no se sabe quién dejó en la orilla;
piérdete en ti, infinita,
en tu infinito ser,
mar que se pierde en otro mar:
olvídate y olvídame.

En ese olvido sin edad ni fondo
labios, besos, amor, todo, renace:
las estrellas son hijas de la noche.

OCTAVIO PAZ

DIBUJOS NEOCLASICOS

○ POR JUSTINO FERNANDEZ ○

EL neoclasicismo en México tuvo serios representantes desde su establecimiento, a fines del siglo XVIII, en la Real Academia de San Carlos. Todavía está por escribirse la historia de ese importante movimiento artístico en nuestro país, pues los datos que conocemos, escasos y dispersos, no bastan para formarnos idea cabal de lo que significó como reacción frente al apogeo del ultra-barroco, en las últimas brillantes décadas de la Colonia, ni su enorme influencia en el México independiente, que lo vivió como estilo propio, símbolo de los nuevos ideales; por eso el neoclásico, enclavado en el tránsito del siglo XVIII al XIX, puede considerarse como el último de los estilos de la época colonial o como la primera raíz de la independiente.

En la arquitectura fué llamado el estilo de "la regla y el compás", por la supuesta frialdad de sus severas composiciones, basadas en un racionalismo inspirado en las grandes creaciones de la antigüedad; fué, en verdad, un dique impuesto a las maravillosas extravagancias churriguerescas, una llamada al orden clásico que en nuestro país produjo ese admirable monumento que es el Palacio de Minería, obra del valenciano don Manuel Tolsá,[1] que hoy día constituye uno de los mejores, si no es que el más importante ejemplar del estilo, tomando en consideración todo lo que se produjo en el Viejo y en el Nuevo Continente dentro de sus normas. A Tolsá y sus tendencias debemos también la sabia solución para completar la Catedral Metropolitana, su elegante cúpula y tantos otros detalles, así como ese otro monumento, del cual hizo los diseños, que es gala de la ciudad de Guadalajara: el Hospicio Cabañas. Merecen una especial mención José Damián Ortiz de Castro, mexicano, nacido en Jalapa, antecesor de Tolsá en las obras de terminación de la Catedral y quien proyectó y ejecutó, en parte, las originales torres del monumento; don Miguel Constansó, autor de la Fábrica de Tabaco, hoy día llamada La Ciudadela; don José Antonio González Velázquez, a quien se debe la nueva iglesia de San Pablo y la primitiva cúpula de la del Señor de Santa Teresa, y don Ignacio Castera, al que se atribuye la iglesia de Loreto.

El concepto neoclásico de la arquitectura tuvo en México otro digno representante en don Francisco Eduardo Tresguerras,[2] cuya iglesia del Carmen, en Celaya, para no citar sino su obra más importante, es muestra excelente de hasta qué punto arraigó en el sentimiento mexicano el gusto por la severidad neoclásica, si bien Tresguerras supo darle un cierto movimiento que le presta originalidad y lo distingue del espíritu del artista valenciano antes citado.

Cierto es que al amparo de las nuevas ideas se cometieron verdaderos crímenes, como la destrucción del ciprés de la Catedral y de tantas otras obras churriguerescas; que se poblaron las iglesias de mal proporcionados altares pseudo-clásicos pintados de blanco y adornados con toques de oro, pero sería injusto condenar los grandes aciertos por la consideración de los malos ejemplares, y además, los que hablan de la frialdad del estilo, no advierten la gracia de las proporciones, los bellos

1 Consulte el interesado el "Breve estudio de la obra y personalidad del escultor y arquitecto don Manuel Tolsá" por Alfredo Escontría. México, 1929.

2 Consulte el interesado "El Arquitecto Tresguerras" por Manuel Romero de Terreros. Anales del Museo Nacional, 4ª época, T. V; México, 1929.

perfiles de los elementos, la elegancia de la sobriedad y tantos otros aspectos que, en los mejores ejemplos, hacen de este arte una expresión exquisita del espíritu de geometría, no exento de "*finesse*" como algunos han pensado. Se arguye que el barroco encarnó el sentido íntimo del alma mexicana, pero el neoclásico que acabó por ser un estilo popular desmiente tal opinión y hace pensar que esa alma mexicana es capaz a la vez de las grandes exuberancias y de las grandes severidades.

En la escultura fué también Tolsá quien nos dejó la mejor estatua neoclásica y una de las mejores estatuas ecuestres de la historia del arte: Carlos IV, ataviado como un emperador romano, cabalgando un espléndido corcel. Obra cuyas excelencias son difíciles de advertir por el mal sitio en que se encuentra, pero que quizá algún día la veamos incorporada de algún modo al Palacio de Minería, donde debiera estar para que tuviese un propio y digno ambiente. Es una responsabilidad nacional, a mi juicio, salvar esas dos joyas del arte neoclásico universal, del abandono y del olvido.

La pintura y el grabado neoclásicos nos dejaron también ejemplares notables por una razón o por otra; la decoración de la cúpula de la Catedral y el *plafond* de la capilla del Palacio de Minería, ejecutados ambos por Rafael Ximeno y Planes, representan los últimos destellos del gran arte decorativo que Tiepolo y Rafael Mengs cultivaron con tanto acierto.[3] Debemos recordar también los excelentes retratos de Tolsá y de Jerónimo Antonio Gil, de mano de Ximeno, y aquel exquisito retrato de una señora, del pincel de su discípulo José María Vázquez.

Jerónimo Antonio Gil fué realmente el primer gran artista neoclásico que trabajó en México, en la Casa de Moneda; notable grabador de medallas y dibujante, cuya obra no ha sido aún suficientemente apreciada y a quien se debe propiamente la idea de establecer la Real Academia de San Carlos. Gil y sus discípulos, entre ellos Tomás de Suría,[4] representan, junto con José Joaquín Fabregat, quien grabó el primer levantamiento científico del plano de la ciudad de México, llevado a cabo por don Diego García Conde (1793 -1807), y la preciosa lámina del nuevo arreglo de la Plaza Mayor con la estatua de Carlos IV, un momento glorioso de la historia del grabado en México.[5]

Entre los primeros maestros que vinieron de España a la Academia de San Carlos hay que considerar también a don Ginés de Andrés de Aguirre, primer director de Pintura, quien no dejó obra importante en México, si bien fué el primero que trató de revivir la pintura mural al fresco,[6] haciendo ensayos con sus discípulos en el bautisterio de El Sagrario; don Cosme de Acuña, segundo director de Pintura, no permaneció mucho tiempo en México y en su lugar vino más tarde Ximeno; don José Arias, director de Escultura, tuvo la desgracia de perder la razón y la vida y fue substituído por Tolsá y, por último, don Fernando Selma, nombrado para el grabado de estampas, no llegó a venir a México, pero de él conservamos el retrato de Gil, en un elegante grabado[7] ejecutado en España.

Es indudable la influencia de las ideas

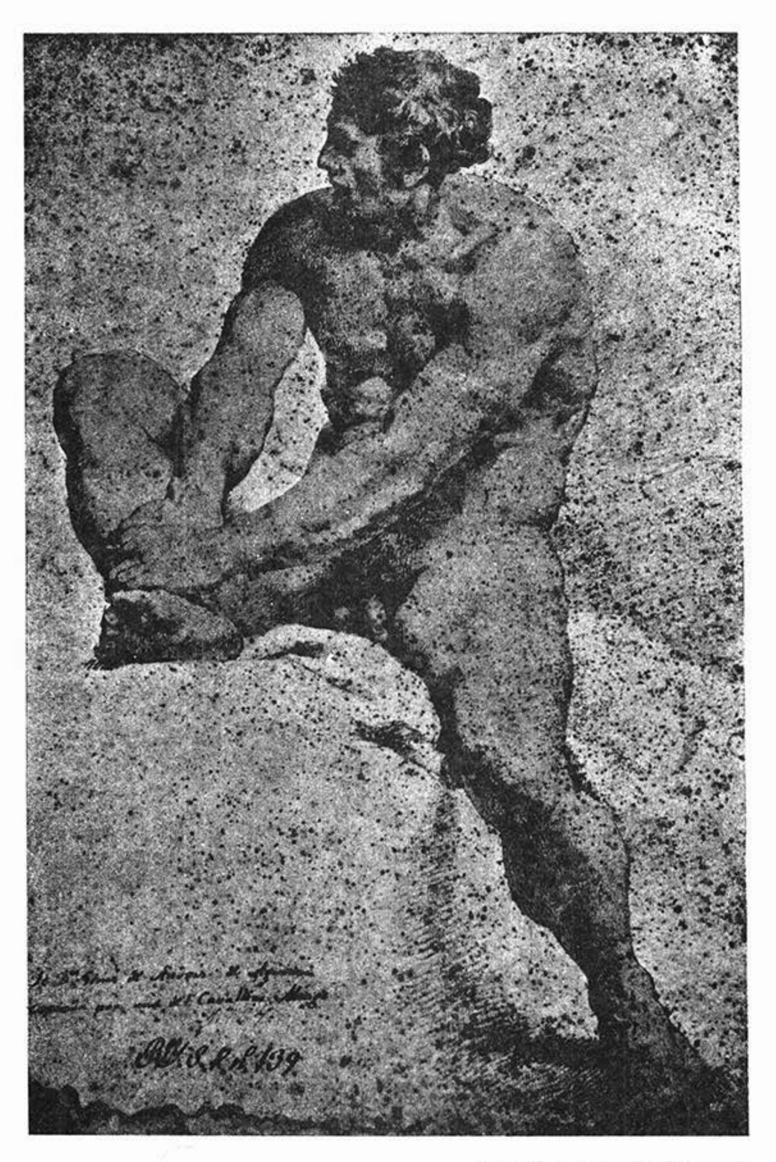
3 Recientemente he publicado un artículo en la "Gazette des Beaux-Arts", junio, 1943, que ahora se edita en Nueva York, sobre "Tiepolo, Mengs y don Rafael Ximeno y Planes", reuniendo por primera vez los datos que conocemos hasta la fecha sobre este último artista y enlazando su arte con la pintura que constituye su antecedente, para hacer relevante el interés que tiene la prolongación de las tendencias neoclásicas en la Nueva España.

4 De quien publiqué su diario relativo al viaje que hizo a Alaska con la expedición de don Alejandro Malaspina. "Tomás de Suria y su viaje con Malaspina. 1791". Lib. de Porrúa Hnos. y Cía. México, 1939.

5 Vean los interesados mi artículo "El grabado en lámina en la Academia de San Carlos de México, durante el siglo XIX", publicado en la Universidad de la Habana Nº 16. Enero-Febrero. 1938. Aparece también al frente de la publicación hecha por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de México: "Grabados mexicanos del Siglo XIX". Reimpresión de 24 planchas originales existentes en el archivo de la Escuela de Artes Plásticas, tiradas a mano por Carlos Alvarado Lang. Texto de Justino Fernández. Prólogo de Manuel Toussaint. México, 1938. (Edic. de 250 ejemplares.)

6 Documentos en el Archivo de la Academia. Tengo en preparación el Catálogo del archivo citado. Para este período neoclásico, consulte el interesado, mi libro "El Arte Moderno en México". Siglos XIX y XX. Lib. de José Porrúa e hijos. México, 1937.

7 Incluído en los "Grabados mexicanos del Siglo XIX". (Véase nota 5.)

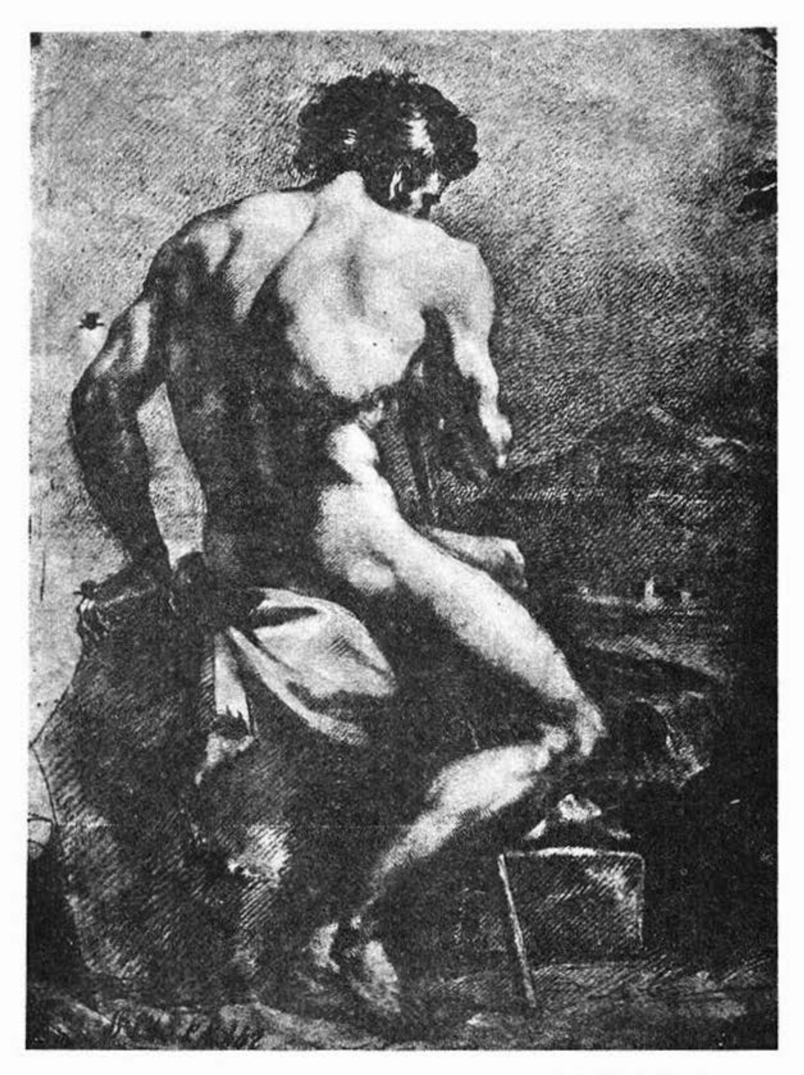


Gines de Andres de Aguirre 1794.

Dibujo

Lámina II

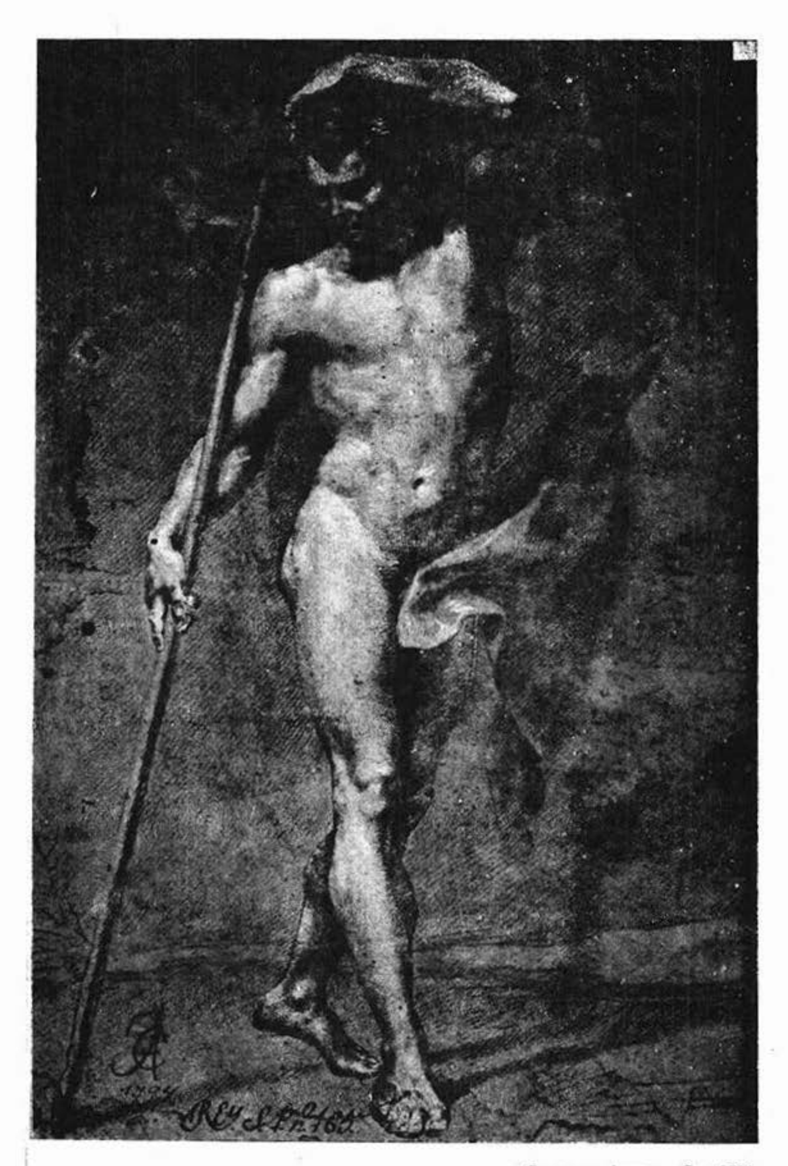




Dibujo — Geronimo Antonio Gil. 1794

Lámina III





Dibujo

Geronimo Antonio Gil. 1794.

Lámina IV





DIBUJO

RAFAEL XIMENO Y PLANES, 1794

Lámina V

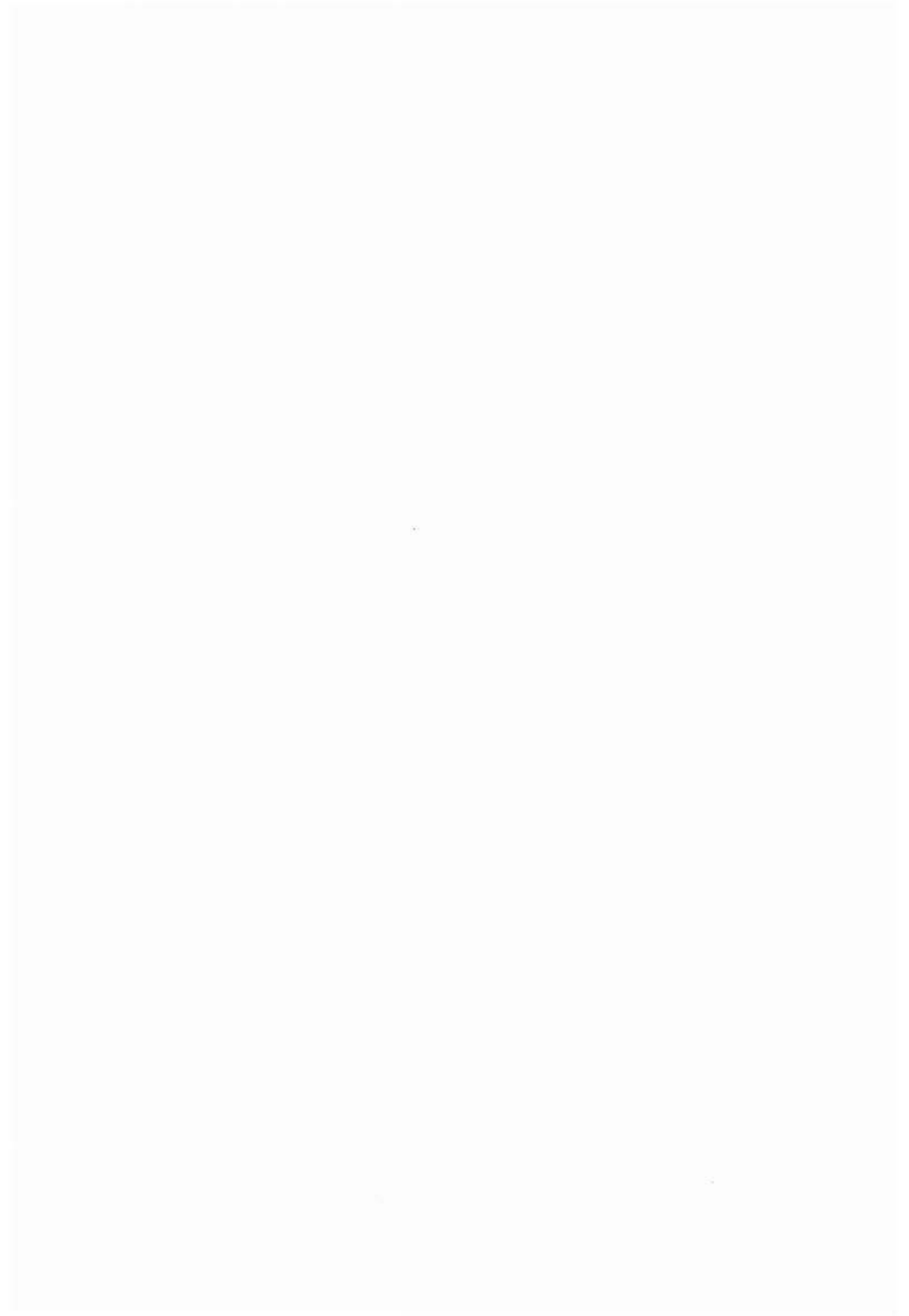


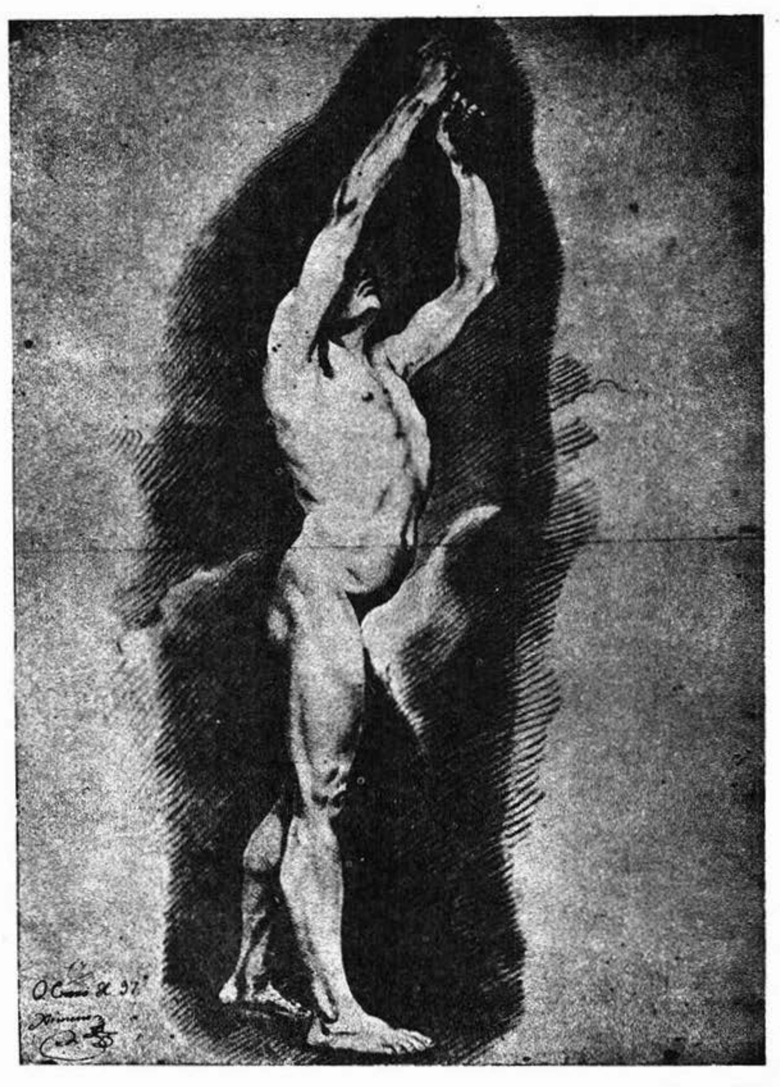


Rafael Ximeno y Planes, 1795

Dibujo

Lámina VI





Rafael Ximeno y Planes. 1797

Dibujo

Lámina VII



que Mengs propagó en la Academia de San Fernando de Madrid, no sólo patente en las pinturas de Ximeno, sino expresamente indicada en el dibujo que reproducimos de don Ginés de Andrés de Aguirre, en que aparece al pie del desnudo masculino la nota: "copiada por una del Cavallero Mengs". La importancia de los dibujos neoclásicos que ahora se dan a conocer y que se conservan entre las colecciones de la Biblioteca de la Antigua Academia,[8] radica en su excelencia artística y en mostrar claramente el grado de precisión y de fuerza que los artistas lograban en la disciplina del dibujo que les daba sólida base en el campo de sus respectivas expresiones: escultura, pintura y grabado.

Respecto a Tolsá ya podía uno darse cuenta por sus obras definitivas que manejaba el lápiz o el carbón de una manera muy diestra, pero los dos dibujos aquí reproducidos nos lo confirman, aun tratándose de copias de yesos. Lo mismo sucede con los dibujos de Gil, tomados del natural, en los cuales aparecen las cualidades que inmortalizó con la punta de su afilado buril. No es así el caso de Ximeno, pues por las decoraciones de la cúpula de Catedral, si bien de buen efecto, más podría sospecharse que era descuidado en el dibujo; sin embargo, los que aquí mostramos[9] indican todo lo contrario: fuerza y precisión y, en algunos de ellos, la inconfundible influencia del Caballero Mengs.

Creo que tiene interés conocer el aspecto íntimo de los artistas neoclásicos, en una disciplina tan substancial como es el dibujo; por ellos vemos su extraordinaria habilidad y fina penetración para reproducir los modelos que hacen pensar en los párrafos dedicados a la belleza viril por el P. Márquez en su ***Discurso de la belleza ideal***, así como aquellos pasajes de la vida de Mengs, cuando su padre lo obligaba a permanecer largas horas copiando las estatuas de la antigüedad y las obras de Rafael. Base necesaria de toda disciplina en las artes plásticas, el dibujo nos entrega, a menudo, más que las obras definitivas, el íntimo contacto entre el artista y su modelo; por eso creo ver en estos dibujos neoclásicos toda la pureza, dignidad y grandeza de un concepto del arte que produjo obras grandiosas, de acuerdo con el racionalismo dieciochesco.

8 Doy aquí las gracias al señor Lino Picaseño por su gentileza al permitir tomar las fotografías que acompañan este artículo.

9 Existen en poder de don Aniceto Castellanos otros dibujos originales de Ximeno para las decoraciones de la cúpula de Catedral



FRAGMENTOS FILOSOFICOS DE DEMOCRITO

TRADUCCION DE JUAN DAVID GARCIA-BACCA

NOTA DEL TRADUCTOR

En esta selección de textos de Demócrito no se incluyen sino los más importantes, tomados de su sentenciario filosófico-moral. La numeración corresponde a la clásica establecida por Diels-Krantz. Los números no seguidos de texto corresponden a fragmentos demasiado insignificantes o tan incompletos que no permiten una reconstrucción aceptable.

FRAGMENTOS FILOSOFICO-MORALES

35. Si alguien llegare a entender con inteligencia estos mis pensamientos, hará muchas obras dignas de varón bueno; y no hará, por el contrario, muchas obras viles.

36.

37. El que elige para sí los bienes del alma, elige para sí los más divinos; quien los de la casa del alma elige, elige los humanos.

38. Bello y bueno es oponerse al injusto; mas, caso de no oponerse, bello y bueno es no cooperar con el injusto.

39. Es preciso o bien ser bueno o imitar a un bueno.

40. No son ni cuerpos ni riquezas los que hacen felices a los hombres, sino rectitud y múltiple cordura.

41. No por miedo sino por deber hay que mantenerse alejado de faltas.

42. Gran cosa es, en las desgracias, ver cuerdamente lo que se debe hacer.

43. Salvación de la vida es despreocuparse de las cosas sexuales.

44. Hay que ser veraz y no locuaz.

45. El que hace la injusticia es muy más infeliz que el que la padece.

46. De magnánimos es llevar con mansedumbre los descuidos.

47. La deferencia para con la Ley, la Superioridad y el más Sabio es cosa según bello orden.

48. El bueno no toma en cuenta burlas de gentecilla.

49. Dura cosa es estar a las órdenes de inferior.

50. No hay manera de que sea justo el que está rendido incondicionalmente a las riquezas.

51. En muchos aspectos persuade más fuertemente la palabra que el oro.

52. Faena perdida es poner en razón al que se cree inteligente.

53. Muchos que no han aprendido a razonar viven según razón.

54. Muchos de los que hacen las más vergonzosas obras se ejercitan en óptimas palabras.

55. Hay que poner celo en las obras y acciones virtuosas, no en las palabras.

56. Conocen y se encelan por lo bello los bien nacidos para ello.

57. La buena raza de los animales de tiro consiste en la robustez corporal; la buena raza de los hombres, en la buena índole de su natural.

58. Las esperanzas de los que piensan con cordura lo recto resultan asequibles; las de los insensatos, inasequibles.

59. Sin aprendizaje no resultan asequibles ni el arte ni la sabiduría.

60. Es mejor reprocharse las propias faltas que reprender las ajenas.

61. A índole ordenada, vida ordenada.

62. Es bueno no tanto no ser injusto cuanto ni siquiera quererlo ser.

63. Hablar bellamente bien de las obras bellas bello es; que hacerlo de las menospreciables acción es de ligeros y de falseadores.

64. En muchos multieruditos no hay entendimiento.

65. Es preciso ejercitarse no en la multierudición sino en la multi-inteligencia.

66. Mejor es asesorarse antes de obrar que arrepentirse.

67. No creer a todos, sino solamente a los fidedignos; que lo uno es de simples, lo otro de sensatos.

68. Para todos los hombres son una y la misma cosa bueno y verdadero; que lo deleitable es diverso para diversos.

69.

70. Desear sin mesura es cosa de niños; no de varón.

71. Placeres extemporáneos engendran displicencia.

72. Las apetencias vehementes de una cosa ciegan al alma para las demás.

73. Amor recto: tendencia irreprochable hacia las cosas bellas.

74. No tomarse deleite alguno que no sea decoroso.

75. Para los faltos de inteligencia es mejor ser gobernados que gobernar.

76. No la razón sino la desgracia es el maestro de los locos.

77. Fama y riqueza sin inteligencia, tesoros inseguros.

78. Hacerse con dineros no es cosa inútil; ahora que hacerse injustamente con ellos es lo peor de todo.

79. De perverso es darse a imitar a los malos y ni tan sólo querer imitar a los buenos.

80. Vergonzoso es entrometerse en cosas extrañas y descuidar las caseras.

81. El que siempre emprende nada termina.

82. Falsos son y buenos de apariencia los que de palabra hacen todo y nada de obra.

83. Causa de faltas es el desconocimiento de lo mejor.

84. Ante sí mismo y primero debe avergonzarse el que hace cosas vergonzosas.

85. El que mucho contradice y el que mucho habla mal nacido es para aprender lo que se debe.

86. De ambiciosos es decir todo y no querer oír nada.

87. Menester es precaverse del vil, no se vaya a aprovechar de la oportunidad.

88. El envidioso, como a enemigo se maltrata a sí mismo.

89. Enemigo es no tanto el que hace un mal cuanto el que tiene la voluntad de hacerlo.

90. La enemistad de los parientes es más insoportable, mucho más que la de los extraños.

91. No seas desconfiado para con todos, sino más bien prevenido, y anda en seguro.

92. El que acepte beneficios mire bien que habrá de devolver por trueque otros mayores.

93. Antes de hacer un beneficio mira quién lo va a recibir, no sea que, por habértelas con un falso, te devuelva mal por bien.

94. Pequeños beneficios oportunos máximos son para los que los reciben.

95. Mucho pueden los honores en los inteligentes, cuando se dan cuenta de que son honrados.

96. Bienhechor es no el que mira a la recompensa, sino el que se ha propuesto hacer el bien.

97. Muchos que parecen ser amigos no lo son; y muchos que no lo parecen lo son.

98. La amistad de un solo hombre inteligente vale más que la de todos los imbéciles juntos.

99. No vale la pena de que viva quien no tenga ni siquiera un buen amigo.

100. De mala índole es aquel a quien no duran mucho los mejores amigos.

101. Muchos son los que se apartan de

los amigos cuando caen de prosperidad a pobreza.

102. En todo, lo igual es bello; mas no me lo parece serlo ni el exceso ni el defecto.

103. El que a nadie ama, me parece que de nadie es amado.

104. Un anciano es de buena gracia si es su conversación instructiva y alentadora.

105. La belleza del cuerpo cosa animal es cuando tras ella no hay inteligencia.

106. Cosa fácil es hallar amigos en la prosperidad; pero es lo más difícil de todo hallarlos en la adversidad.

107. No son sin más amigos todos los parientes; sino los que de entre ellos concuerden con nosotros acerca de lo decoroso.

107a. Es cosa de dignidad, siendo como somos hombres, no burlarse de las desgracias de otros hombres sino compadecerlas.

108. A duras penas se hacen encontradizas las cosas buenas con los que las rebuscan; mientras que las malas se hacen encontradizas aun con los que no las buscan.

109. Los amantes de criticar no son bien nacidos para la amistad.

110. Mujer ducha en lógicas; algo espantable.

111. Ser dominado por mujer es, para el varón, la injuria más extremada.

112. De inteligencia divina es estar siempre dado a razones sobre algo bello.

113. Grandes males hacen a los tontos los que los alaban.

114. Mejor es ser alabado por otro que por sí mismo.

115. Si no entiendes las alabanzas piensa que te están adulando.

116. Vine a Atenas, mas ni uno solo me reconoció.

117. En realidad de verdad nada sabemos; que la verdad está en lo profundo.

118. Preferiría haber encontrado una sola explicación por causas más que llegar a ser rey de los persas.

119. Los hombres se han formado una ideílla del azar, expresión de la propia indolencia; porque sólo forzado lucha azar contra prudencia, que en las más de las cosas de la vida un ojo penetrante y avisado dirige rectamente.

120. 121. 122. 122a. 123. 124.

125. Por ley hay color, por ley hay dulzor, por ley hay amargor; pero por realidad de verdad hay átomos y vacío.

126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143.

144. El arte musical es de los más recientes, porque no es necesidad alguna la que lo separa selectivamente de las demás artes, sino que se engendra de la superabundancia.

145. Palabra: sombra de obra.

146. La palabra interior acostumbra a sacar de sí misma sus alegrías.

147. 148.

149. Si te abrieses por dentro, te encontrarías con variada y bien repleta despensa y tesorería de males y pasiones.

150. 151. 152. 153.

154. En las cosas más importantes han sido los hombres discípulos, por imitación, de los animales; de la araña, en el tejer y curar: de la golondrina, en el edificar; de los pájaros cantores, del cisne y del ruiseñor, en el canto.

155. Si por cerca de la base se corta un cono con un plano, ¿que habrá que pensar sobre las superficies que aparezcan por tales cortes: resultarán iguales o desiguales? Que si resultan desiguales descubrirán que el cono no es liso, sino que tiene muchos cortes, entrantes y salientes; mas si resultaren iguales, los cortes lo serán también y aparecerá el cono con lo que es propio del cilindro: componerse de círculos iguales, no de desiguales. Lo cual es grandísimo dislate.

155a. La esfera es, en cierta manera, un ángulo.

156. Ser, no lo es más Uno que Ninguno.

157. Que la arte política, siendo como es

la suprema, hay que aprenderla y tomarse esta pena, que, por ella, vienen a los hombres las cosas esplendentes y grandiosas.

158.

159. Si el cuerpo pudiera poner pleito al alma por los sufrimientos y malos tratos de toda la vida y él (Demócrito) fuera juez en tal proceso, de buena gana condenara al alma, puesto que unas veces echó a perder ella su cuerpo con sus descuidos y lo disolvió con la bebida y otras lo descuartizó con el frenesí de los placeres, que no de otra manera ni por otra causa un instrumento o utensilio acusara de su mal estado al que se hubiera servido de él sin miramiento alguno.

160. No vivir cuerdamente ni sensatamente ni piadosamente no es tan sólo vivir mal, sino estarse muriendo tiempo y más tiempo.

161. 162. 163.

164. Los animales se juntan con sus semejantes, así palomas con palomas, grullas con grullas, y de parecida manera en los demás animales irracionales. Y de parecida manera también en las cosas inanimadas, como se puede ver en la criba de las semillas y en los guijarros de las playas. Porque en el primer caso y en virtud del movimiento arremolinado de la criba se ordenan discriminativamente lentejas con lentejas, cebada con cebada, trigo con trigo, mientras que en el segundo por virtud del movimiento de las olas los guijarros más largos son impelidos hacia el mismo lugar de los guijarros largos, los redondos al de los redondos, cual si en estas cosas tuviera la semejanza una cierta virtud reunitiva.

165. Esto es lo que digo sobre todas y cada una de las cosas: el hombre es lo que todos sabemos de vista.

166. Fantasmas se acercan a los hombres: unos, causa de bienes; otros, causadores de males; por lo cual hay que pedir que le toquen a uno los fantasmas de buena ventura.

167. Remolino arremolinador de las más variadas y de todas las ideas-de-ver se separó selectivamente del Todo de todas las cosas.

168. Los átomos son naturaleza, porque se impelen a sí mismos circularmente.

169. No te empeñes en saber todas las cosas, no sea que resultes ignorante de todas.

170. Buenaventura y mala ventura cosas son del alma.

171. Buenaventura no pone casa en los rebaños ni la pone en el oro; que es el alma domicilio de la ventura.

172. De las mismas cosas de que se nos originan los bienes, de esas mismas nos pueden venir los males, y de tales males podemos evadirnos; que las aguas profundas para muchas cosas son útiles, y para otras son malas, pues son un peligro de ahogarse. Con todo se ha encontrado un recurso: aprender a nadar.

173. A los hombres se les convierten los bienes en males, cuando no saben encaminar los pasos de los bienes ni llevarlos a buen término. Y no es justo contar por males tales bienes, que de suyo se están entre los bienes; y, si se quiere, hay que servirse de los bienes cual de arma defensiva contra los males.

174. El animoso que se siente impelido hacia obras justas y conformes con la ley, está alegre día y noche y se siente fuerte y despreocupado; mas al que descuida la justicia y no hace lo que debe todo se le trueca en tristeza, cuando se lo recuerda la memoria; está temeroso y se maltrata a sí mismo.

175. Dan los dioses a los hombres todos los bienes, ahora y antiguamente también. En cuanto a los males, lo perjudicial y lo inútil no son los dioses quienes dan todo ello a los hombres, ni ahora ni antiguamente; son los hombres quienes se acercan y caen en ellos por su ceguera y por su irreflexión.

176. El azar es magnificente dador, mas

inconstante. La naturaleza, por el contrario, se basta a sí misma; y por esto vence con lo menos y con lo seguro las demasías de la esperanza.

177. Buenas palabras no ocultan obras viles ni obras buenas se enlodan con malicia de palabras.

178. Lo peor de lo peor es la ligereza en la educación de la juventud; porque de la ligereza se engendran ciertos gustos de los que, a su vez, se engendra la maldad.

179. Los que no excitan a los muchachos al trabajo no conseguirán que aprendan ni a leer, ni a escribir, ni música, ni luchas deportivas, ni lo que contiene en sí más que otra cosa alguna la virtud: el pundonor, que de los ejercicios dichos gusta en alto grado engendrarse el pundonor.

180. La educación es ornato para los dichosos, refugio para los desdichados.

181. Muy más eficaz para la virtud resulta, evidentemente, el servirse de palabras alentadoras y persuasivas que de la ley y de la coacción. Que probablemente faltará en secreto quien se haya abstenido de la injusticia por imposición de la ley; por el contrario, el que se haya dejado conducir a lo debido por persuación probablemente no cometerá falta alguna ni en secreto ni en público. Por lo cual el que obra rectamente por convencimiento y con conocimiento será de vez varón bueno y de recto juicio.

182. Trabajosamente consigue el aprendizaje las cosas bellas, que las feas se cosechan de por sí sin trabajo alguno; porque, aun sin quererlo, las cosas feas le fuerzan a uno a hacerlas; ¡tan grande es la natural fuerza de lo feo!

183. Se halla a veces sensatez en los jóvenes e insensatez en los viejos, porque el tiempo no enseña cordura, que la enseñan cultivo a tiempo y naturaleza.

184. Conversación continuada con viles aumenta los hábitos malos.

185. Más se puede esperar de los ya educados que de la riqueza de los ignorantes.

186. Comunidad de apreciaciones engendra amistad.

187. Conveniente cosa es a los hombres tener más cuenta del alma que del cuerpo; que la perfección del alma rectifica la miseria del cuerpo, mientras que una robustez puramente irracional del cuerpo en nada mejora el alma.

188. Agrado y desagrado son límites de lo conveniente y de lo inconveniente.

189. Lo mejor de entre lo mejor para el hombre es pasar la vida con máximo de buen ánimo, con mínimo de excitaciones; y así será si uno no pone su contentamiento en lo mortal.

190. Hay que pedir que ni siquiera la palabra hable de las cosas viles.

191. El buen ánimo se les engendra a los hombres de la mesura en los placeres y del comedimiento en la vida. Que las deficiencias y superabundancias se complacen en inmutar al alma y producir en ella grandes conmociones. Y las almas que se mueven entre extremos demasiado distantes no están equilibrados ni están de buen ánimo. Así que en lo posible hay que tener buen sentido y contentarse con lo que está al alcance de la mano, sin hacer gran memoria de los envidiados y admirados, ni parar mientes en ellos; darse más bien a considerar las vidas de los atribulados, representándose en sí mismo cuán duro lo pasan, hasta que lo que de presente tiene y lo que está en manos de uno le parezca grande y envidiable y ya no le suceda padecer en su alma por anhelar cosas mayores. Que el que admira a los que poseen y a los que los demás hombres tienen por felices y no deja pasar oportunidad alguna de ocupar en ellos su memoria se verá forzado a arriesgarse de continuo en empresas nuevas y a meterse por tales afanes en algún negocio ocasionado, de esos que prohiben las leyes. Por lo cual es menester no ir a la caza de tales cosas y contentarse de buen ánimo con las demás, poniendo la propia vida en paran-

gón con la de los que la pasan peor, y tenerse por feliz viendo lo que sufren, pues le van la vida y negocios muy mejor que a ellos.

Que si llegares a este convencimiento vivirás de mejor gana y expulsarás de tu vida no pocos espíritus furiosos: Envidia Celos, Animosidades.

192. Fácil es alabar y criticar lo que no debe serlo; pero ambas cosas son propias de mala índole.

193. De cuerdo es guardarse de la injusticia mientras sólo amenaza; mas es de insensibles no vengarse de la que se le ha hecho.

194. Los mayores gozos se engendran de la contemplación de las obras bellas.

195. Figuras de ver, aderezadas de vestidos y adornos para ser vistas; mas vacías de corazón.

196. El olvido de los propios males engendra descaro.

197. Los insensatos se cuentan por ganancias del Azar; mas los que de ellos llegan a ser sensatos se cuentan por ganancias de la Sabiduría.

198. Conoce (el animal) lo que le es necesario y cuánto; por el contrario (el hombre) no conoce lo que le es necesario.

199. Los insensatos, maldiciendo y todo de la vida, prefieren vivir por miedo al Hades.

200. Los insensatos viven sin gozar de la vida.

201. Los insensatos ansían la longevidad, mas no gozan de ella.

202. Los insensatos ansían lo pasado, mas desperdician lo presente; aun siendo lo presente más provechoso que lo pasado.

203. Los que huyen de la muerte la persiguen.

204. Los insensatos, en su vida entera a nadie dejan complacido.

205. Los insensatos apetecen la vida por miedo a la muerte.

206. Los insensatos, por temor a la muerte desean la vejez.

207. No hay que tomar para sí todo placer sino sólo el placer por lo bello.

208. Cordura del padre gran ejemplo es para los hijos.

209. A la hartura no se le hace nunca corta la noche.

210. La suerte prepara mesa superabundante; la templaza, suficiente.

211. La templanza acrece lo deleitable y hace muy mayores los placeres.

212. Dormirse durante el día es indicio o de embrutecimiento corporal o de perturbación, indolencia o malcrianza de alma.

213. La virilidad hace pequeñas a las calamidades.

214. Viril es no el que domina en la guerra, sino el que se domina en los placeres. Empero no faltan quienes mandan sobre ciudades y son mandados por mujeres.

215. El honor de la justicia consiste en valentía y firmeza de sentencias; mas el miedo a la desgracia termina con la injusticia.

216. De todo es digna una sabiduría intrépida.

217. Solamente los enemigos de la injusticia son amables a los dioses.

218. La riqueza que proviene de malas artes lleva su mancha a luz del día.

219. El apetito de cosas que no se limite a lo suficiente resulta más insoportable que la más extremada pobreza; porque grandes apetencias engendran grandes pobrezas.

220. Ganancias torpes traen consigo pérdidas en la virtud.

221. Esperanza de ganancias torpes es comienzo de pérdidas.

222. Acumular muchas cosas para los hijos es una manera de delatarse la propia avaricia.

223. Está a la mano de todos satisfacer sin trabajos ni aprietos las necesidades corporales; mas no es el cuerpo sino la perversión de la estimativa la que desea lo trabajoso y estrecho y lo que atormenta la vida.

224. El apetito de más y más cosas hace perder las presentes, pasándole algo semejante a lo que pasó al perro de Esopo.

225. Hay que decir la verdad; nada de hablar mucho.

226. Propio de la libertad es decirlo todo; lo difícil es dar con el momento oportuno.

227. La suerte de los avaros es la de las abejas: trabajar cual si siempre hubieran de vivir.

228. Los hijos de los avaros, si crecen sin instrucción, son cual los bailarines que saltan entre espadas: que si, al caer, no lo hacen sobre el único lugar en que hay que apoyar los pies, están perdidos; mas cosa difícil es dar con ese lugar único en que no caben sino los pies.

229. La avaricia y el hambre son provechosos; y en determinados momentos hasta despensa; mas sólo el bueno lo discierne.

230. Vida sin fiestas es cual largo camino sin posadas.

231. Sensato es no el que se lamenta por lo que no tiene, sino el que se alegra por lo que tiene.

232. Los placeres, cuanto menos frecuentes más deleitables.

233. Si se sobrepasa la medida lo más agradable se vuelve sumamente desagradable.

234. Con plegarias piden la salud los hombres a los dioses, mas no caen en cuenta de que en sí mismos tienen el poder de sanar; sólo que, haciendo con sus destemplanzas lo contrario, se convierten ellos mismos por el deleite en traidores a la salud.

235. Los que hacen del vientre su deleite, sobrepasando la medida en comidas, bebidas o placeres sexuales, no obtienen sino deleites pequeños y breves, mientras comen o beben, y sí muchos dolores; porque el apetito de ellos está siempre presente y, cuando se le cumple lo que apetece, el placer pasa presto y no queda de aprovechable más que pequeño deleite y la necesidad de volver a lo mismo.

236. Dura cosa es pelearse con el ánimo; pero el varón de buen entendimiento vence.

237. Las ganas de reñir son siempre cosa insensata; ya que, por malevolencia, no tienen ojos sino para lo perjudicial, mas no para el provecho propio.

238. Acaba con infamia el que se arrastra ante el poderoso.

239. Los viles, cuando han escapado de una necesidad, no cumplen los juramentos que, estando en ella, hicieron.

240. Los trabajos voluntarios preparan para soportar más fácilmente los involuntarios.

241. Un trabajo continuado se vuelve más ligero por el hábito.

242. Muchos más se hacen buenos por el ejercicio que por la naturaleza.

243. Todo trabajo resulta más agradable que el descanso, cuando se tiene la suerte de alcanzar o se sabe que se conseguirá lo que con el trabajo se persigue. A pesar de todo, cuando se fracasa, el trabajo resulta desagradable y deprimente.

244. Aun cuando estés a solas no hagas ni digas cosa vil; aprende, por el contrario, a avergonzarte de ti mismo más que de los otros.

245. Si nadie hiciera mal a nadie las leyes no hubieran prohibido a cada cual vivir a su talante. Mas es la envidia la que dió principio a la división.

246. El destierro enseña a vivir y a bastarse; porque pan y jergón son las más dulces medicinas del hambre y del cansancio.

247. Para el varón sabio toda la tierra es camino; que el mundo entero es la patria del alma buena.

248. La ley pretende beneficiar la vida de los hombres; mas lo consigue cuando los hombres quieren sometérsele de buen grado, que sólo en los que así la obedecen la ley hace ostentación de su virtud.

249. La división entre conciudadanos es nefasta para los dos bandos; pues destruye igualmente a vencedores y a vencidos.

250. Unicamente con concordia pueden las ciudades emprender grandes obras y aun guerras; mas no sin ella.

251. Democracia con pobreza es preferible a la renombrada prosperidad de las realezas; y es tan preferible cuanto lo es la libertad sobre la esclavitud.

252. Hay que considerar como deber supremo y superior a los demás el de hacer que la Ciudad se gobierne bien y bellamente; y no hay que ser amigo de oponerse a lo equitativo ni de emplear la fuerza en favor de sí y en contra de la conveniencia general. Que una ciudad bien gobernada es el mejor de los órdenes, y en esto se resume todo y salvado esto se salva todo y si esto se estropea quedan estropeadas todas las cosas.

253. No conviene que los diestros, dejando los negocios que les son propios, se dediquen a los que les son ajenos, que en este caso irán mal los propios. Mas si alguien descuidara los públicos se hará mala fama, aun cuando no obre ni cometa injusticia alguna, porque aun el que en nada falta y en nada se descuida corre el peligro de oír hablar mal de sí y aun de sufrir algún mal. Inevitable es faltar en una cosa u otra; mas no es cosa fácil el que los hombres lo perdonen.

254. Cuando los malos llegan a los cargos públicos, cuanto más indignos son al llegar, tanto más descarados se vuelven, y revientan de insensatez y de atrevimiento.

255. Cuando los poderosos se deciden a extender generosamente la mano a los que nada tienen, a apoyarlos en sus obras, a favorecerlos con gracias viene por el mero hecho la condolencia, destiérrase la soledad, surgen la camaradería, la defensa mutua, la concordia ciudadana y otros bienes que no se pudieran fácilmente enumerar.

256. La Justicia consiste en hacer lo que se tiene que hacer; la injusticia, en no hacer lo que hay que hacer, dejándolo más bien de lado.

257. Algunas clases de animales se portan, respecto del matar y del no matar, de la siguiente manera: impunidad para el que mata al que esté dañando o esté con querencia de matar. Y hacerlo así es más provechoso para el bienestar que el no hacerlo.

258. Hay que matar ante todo y sobre todo al que daña contra justicia; y al que así mata, todo el mundo le atribuye un lote mayor de magnanimidad, de valentía y de dominio.

259. Quedó ya escrito lo que hay que hacer contra fieras y reptiles dañinos. Eso mismo me parece que debe hacerse con ciertos hombres: matar, en cualquier parte del mundo y según las leyes patrias, al hombre dañino, siempre que una ley no lo prohiba; y lo prohiben lugares sagrados, los propios de cada país, pactos y juramentos.

260. Quien mata a ladrón y pirata debiera quedar del todo impune, hágalo por su propia mano o por mandato o por ejecución de sentencia.

261. Hay que castigar a medida de las fuerzas a los que dañan, y no dejar pasar tales cosas; porque es justo y bueno; y lo contrario, injusto y malo.

262. Hay que condenar y no liberar a los que hacen cosas dignas de destierro, de cárcel o de multa; mas el que libera a los tales contra ley, determinándose por lucro o porque le place, falta a la justicia y tal comportamiento debiera serle cual clavo en el alma.

263. Participa en grande de justicia y de virtud el que reparte las máximas dignidades.

264. No hay que avergonzarse ante los demás hombres más que ante sí mismo, ni se debe hacer cosa mala tanto que nadie lo vaya a saber como que lo vayan a saber todos los hombres. De sí y ante sí

mismo hay que avergonzarse sobre todo y ponerse en su alma como ley no hacer nada inconveniente.

265. Los hombres se acuerdan mucho más de lo mal hecho que de lo bien hecho. Y con justicia: porque a la manera como no hay obligación de alabar al que devuelve un depósito, y sí hay que hablar mal y castigar al que no lo devuelve, de parecida manera hay que tratar al gobernante, puesto que no fué elegido para hacer mal las cosas, sino precisamente para hacerlas bellamente bien.

266. Tal como andan hoy en día las cosas no hay manera de evitar el ser injustos para con los gobernantes, aun cuando sean superlativamente buenos, que esto se parece a entregar un águila en poder de reptiles. Es menester, por el contrario, arreglar las cosas de manera que el gobernante que en nada falte a la justicia no caiga bajo el poder de los injustos por mucho que los haya perseguido; se dé más bien una disposición o algo por el estilo que defienda al gobernante que haya obrado justicieramente.

267. Por naturaleza al poderoso corresponde mandar.

268. El miedo engendra servilismo, mas no obtiene benevolencia.

269. Atrevimiento es principio de la acción; suerte es señora del éxito.

270. Sírvete de los domésticos como de miembros de tu cuerpo: de cada uno para lo suyo.

271.

272. Al que le cae en suerte un buen yerno encuentra un hijo; el que en esto tiene mala suerte pierde además una hija.

273. La mujer es mucho más pronta que el varón para pensar mal.

274. Para la mujer, adornos poco llamativos; que es bella la simplicidad en el adorno.

275. La educación de los hijos es cosa insegura; que, aun resultando bien, está llena de trabajos y lleva consigo quebraderos de cabeza; ahora que, si resulta mal, no hay dolor que con él se compare.

276. No es preciso, a mi parecer, hacerse con hijos; porque veo en ello muchos y grandes peligros y múltiples penas; que las flores bellas y buenas son pocas, y además pequeñas y frágiles.

277. Para el que sienta la necesidad de hacerse con un hijo me parece que lo mejor es que adopte el hijo de un amigo; y de esta manera el hijo le resultará a medida de sus deseos, puesto que en su poder está elegírselo cual lo prefiera; y entonces el que parezca bien dotado tal vez se deje guiar del todo por este su natural. Y grande es la diferencia entre este caso en que uno, según sus deseos y tal como lo necesite, escoge entre muchos un hijo, y esotro caso en que uno mismo engendra de sí mismo un hijo, que aquí hay muchos peligros, puesto que será preciso contentarse con el hijo que resulte.

278. Entre las cosas necesarias por naturaleza y por una cierta constitución antiquísima les parece a los hombres ser una de ellas el tener hijos. Cosa por lo demás patente en los otros animales porque todos ellos tienen por naturaleza hijos y no para provecho propio alguno, ya que, apenas nacidos, cada animal tiene que padecer privaciones y alimentarlos como pueda y pasa grandísimas congojas mientras son pequeños y se apena si algo de malo les sucede. Que tal es la naturaleza de todos cuantos tienen alma. Por el contrario sólo en los hombres se ha hecho convencimiento eso de que se reporta un cierto provecho de la descendencia.

279. Es grandemente necesario repartir entre los hijos todo aquello de que uno disponga y vigilar a la vez no sea que con lo que tienen entre manos hagan algún disparate. De este modo se volverán más parcos en el uso de los dineros, pondrán mayor empeño en adquirirlos y se emularán mutuamente en esto, que los gastos de la comunidad no duelen tanto ni le po-

nen a uno tampoco de tan buen humor los ingresos como los particulares, sino mucho menos.

280. Hay maneras de educar a los hijos sin gastar demasiado de los bienes propios, y aun poner un muro y salvar sus personas y sus cosas.

281.

282. Utilizar inteligentemente los dineros es cosa útil para ser libre y para granjearse el favor popular; mas no hacerlo inteligentemente es despilfarro completo.

283. Pobreza, riqueza: palabras son para decir falta y sobra; porque no es rico aquel a quien algo falta ni pobre aquel a quien nada falta.

284. Si no deseas lo mucho, lo poco te parecerá mucho; que deseos pequeños hacen que pobreza y riqueza se contrabalanceen.

285. Hay que reconocer que la vida humana es débil y breve, amasada con cuidados y dificultades multiplicadas, así que uno ha de preocuparse por ella sólo como por posesión mediana y fatigarse sólo en la medida de lo necesario.

286. Bienaventurado el que halla su contentamiento en medianía de fortuna; malaventurado, por el contrario, el que aun con lo mucho está descontento.

287. Las calamidades comunes son peores de llevar que las particulares, porque en aquéllas no queda esperanza de socorro.

288. Hay enfermedades de la casa y de la vida, como las hay del cuerpo.

289. Es falta de juicio no ceder a las necesidades vitales.

290. Expulsa con la razón aquellos dolores sobre los que ya no manda, por entorpecimiento, el alma.

291. De comedidos es sobrellevar ecuánimemente la pobreza.

292. Las esperanzas de los necios son insensatas.

293. Los que se complacen en las calamidades del prójimo no caen en cuenta que las calamidades que del azar provienen son comunes a todos; además de que los tales carecen de las alegrías domésticas.

294. Vigor y formas bellas, bienes son de juventud; mas cordura, flor es de vejez.

295. El viejo fué en un tiempo joven; mas que el joven llegue a la vejez cosa es incierta; ahora que un bien terminado es mejor que otro bien futuro e incierto.

296. La vejez es mutilación total y de toda suerte; tiene todo, mas a todo le falta algo.

297. Algunos hombres —que sobre la disolución de la naturaleza humana nada saben, mas con saber interno saben en vida sobre su mala conducta—, arrastran miserablemente el tiempo de la vida entre inquietudes y temores, dándose a fingir mentirosas fábulas sobre el tiempo posterior a su fin.



MAXWELL ANDERSON ○ UNA CRITICA ○

POR JOHN S. RODELL

Maxwell Anderson es uno de los más destacados dramaturgos norteamericanos de esta época. Su mejor obra, Winterset, *al plantear el problema de la poesía en el teatro, suscitó una gran sensación y ejerció considerable influencia sobre la literatura dramática subsecuente en los Estados Unidos. La pieza que da pie a la presente crítica constituye la contribución de Anderson a lo que podríamos llamar el frente literario de esta guerra. Contra la costumbre establecida, Maxwell Anderson autorizó la representación de* La Víspera de San Marcos *simultáneamente en Broadway y en noventa y tantos teatros tributarios en universidades, comunas y campamentos militares. Este rasgo, tan generoso como productivo, ha dado una difusión fantástica a la obra citada —"una obra sobre el pueblo de los Estados Unidos y para el pueblo de los Estados Unidos"— cuya enorme popularidad aumenta el interés de la aguda crítica del señor Rodell.* *R. U.*

Someter una opinión adversa a la pieza bélica del señor Anderson implica una muy pesada responsabilidad. Y, con todo, es una responsabilidad a la que se debe hacer frente. En términos marxistas —los términos de moda de la crítica adversa en el pasado reciente— esta tarea sería bastante sencilla. Pero desgraciadamente el que escribe no es marxista. Y se define este punto desde el principio mismo porque es muy importante en este contexto, y de una vez por todas, distinguir entre un punto de vista, en el sentido en que será usado aquí, y un punto de vista meramente marxista.

Es mi opinión que lo que tiene de malo *La víspera de San Marcos* es su falta de punto de vista. Me propongo explicar esto, pero al mismo tiempo referirme brevemente a algunas otras obras del señor Anderson que pueden aclarar lo que pretendo decir. En general, pienso que el constante esforzarse del señor Anderson por el arte, a pesar del superficial carácter local de muchas de sus obras recientes, lo ha desembarcado no sólo en un vacío social, sino también en un vacío moral.

La calidad literaria y dramática puede ser del orden más elevado, inclusive la obra del genio, y pasar totalmente por alto el contexto social de su tiempo y los problemas sociales de su tiempo. Por supuesto, siempre es posible imponer a *Hamlet*, después de todos estos años, una superestructura fantástica y tendenciosa del pensamiento social contemporáneo. Aún Shakespeare puede ser torcido y rebajado hasta el nivel del crítico cuando el crítico opta por su propio nivel. Pero *Hamlet* como voz de la protesta social —oh, puede hacerse; yo lo he visto hacer— será vuestra voz o la mía: nunca la de Shakespeare.

En forma muy semejante, según me parece, pudo el señor Anderson quejarse hace algunos años de que ciertos críticos suyos hablaban para sí mismos en un lenguaje extraño, y no a él ni acerca de *Winterset*. En realidad hablaban para sí mismos y en un lenguaje ciertamente privado; pero verdaderamente, por desgracia para el señor Anderson, hablaban de su obra y en verdad decían algo sobre ella, aun cuando no hablaban de los Estados Unidos. *Winterset* tiene una falta, y muy grave. Pero puede (y debe) ser señalada en el lenguaje de las propias intenciones de su autor, tal como él las expone ante nosotros en su obra. Regresaré a esto.

Aquí el punto es que los problemas sociales de las obras de Shakespeare, las apremiantes elecciones individuales que los personajes tenían que hacer en los contextos de los siglos XVI y XVII, fueron afrontados por él y por sus personajes, y resueltos. La poesía que borda estos problemas y estas elecciones tiende en esta fecha a oscurecerlos. Pero si no hubieran existido, *y si Shakespeare no los hubiera afrontado y resuelto*, él habría seguido siendo un poeta; no habría sido un dramaturgo.

En este sentido es posible argüir que el punto de vista social de Shakespeare —por ejemplo, si consideraba o no como adulterio el segundo matrimonio de Gertrudis— no tiene importancia. No es posible argüir que no tenía punto de vista alguno. Porque estas cuestiones de ningún modo carecían de importancia

entonces, cuando fué escrita la obra; y no importa cuán académicas hayan llegado a ser para nosotros, y no importa cuán inadvertidos de ellas podamos ser hoy, la verdad es que sin esas cuestiones que afrontar y resolver *como de su tiempo*, *Hamlet* no sería *Hamlet*. Sería cosa vacía.

La preocupación de Anderson por la poesía (estoy convencido de que también considera esta nueva obra como poesía: para él la poesía y la tragedia se confunden), es muy reveladora. Su drama no se funde con la poesía ni su poesía es dramática. No es ni poeta ni dramaturgo, y por la misma razón. La razón es que en último análisis invariablemente se rehusa a tomar un punto de vista. Este es el vacío moral a que me refiero. Es completamente fatal. Es la trampa en la que cae cada vez. Y tiene la característica infalible de todas esas trampas para los pretenciosos, de que es autofabricada, ladinamente ideada por el hombre mismo a causa de su apasionado deseo de evitar tales trampas, los señuelos de la mortalidad. Para el señor Anderson, el esfuerzo por un arte intemporal consiste en *evitar tomar partido*. ¿Quién sabe cuál partido será honrado mañana?

El señor Anderson se niega a correr riesgos. Esta es una debilidad moral básica. Y mata sus obras, en tanto que literatura dramática de éxito. El examen de tres importantes piezas suyas, terminando con *La víspera de San Marcos*, demostrará esto.

La aparente contemporaneidad de estos tres temas andersonianos es extremadamente engañosa. Digo "aparente" porque en realidad jamás son manejados en términos contemporáneos. Siempre son manejados intemporalmente. Pero, como digo, parecen ser de hoy, ser los problemas de hoy. Sólo después de mirar muy cuidadosamente *Winterset*, *Key Largo* y *La víspera de San Marcos*, logra uno ver cómo, aunque el material es realmente nuestro elemento más apremiante, comete sus peticiones de principio haciéndolas todas a un lado, y acaba por ser la cosa vacía una y otra vez.

Tomemos *Winterset*. Eleanor Flexner ha señalado, en su brillante crítica de esta obra, cómo, en el momento definitivo del segundo acto, el héroe se rehusa a hacer la imperativa y mortal elección que la situación dramática exige de él. ¿Por qué? ¿Por qué es exonerado el juez, cuando todo clama por el castigo y cuando la escena está dispuesta para ello, de la obligación de pagar la pena de su monstruoso crimen? Porque el héroe, y de este modo la obra entera, y de este modo el autor, tendrían que tomar un punto de vista, que tomarlo irrevocablemente, de una vez por todas. ¿Es imperdonable el crimen de enviar a un inocente a la muerte por especiosas razones legalistas? ¿O bien, es perdonable y vamos a permitirlo? ¿Cuál de los dos? No es que no surja esta cuestión. En acerba verdad dramática, allí, en ese escenario; allí, en ese miserable cuarto de las tuberías; allí, al otro lado de esa mesa, la cuestión surge. ¿Y entonces?

Entonces, poesía. Entonces, palabras llenas de aire, y nada. Entonces, como ocurre tan a menudo en una forma u otra, la negativa del señor Anderson a asumir su responsabilidad absoluta y a comprometerse a su punto de vista. Aquí, en este juez, está el Mal, nada menos. Está aquí (¿con la mente extraviada? ¿Y qué? ¿no es ésta otra traza barata para dejar de asumir la responsabilidad?) Aquí está el Mal. Y nuestro héroe lo deja partir indemne. Porque el *no* dejarlo partir sería decir, y decir claramente, en palabras y en acción, esa necesaria cosa moral en su contexto social necesario: esa cosa que nunca puede decir el señor Anderson.

Key Largo. Esta pieza, a pesar de una poesía peor y en mayor cantidad que ninguna de las otras, es no obstante la mejor obra del señor Anderson. Es la mejor porque por una vez termina en realidad su tarea. *Il écrase l'infame.*[1] Nada más que, por supuesto, después de ocurrencias tales entre los pentámetros y metáforas que ahogarían cualquier interés que pudiera de otro modo haber en el desenlace; y nada más, por supuesto, asegurándose de matar al héroe lo mismo que al villano, de modo que pueda uno todavía pagar su dinero y formular su elección. Todos somos hijos de Dios, y del señor Anderson. La muerte es el gran disolvente, y los hombres justos y los hombres injustos, las malas causas y las buenas causas reciben a la postre la misma atención de este amoroso olímpico.

Así pues, aun cuando el villano muere en *Key Largo*, no hay todavía ninguna elección evidente. Esto no es en modo alguno decir que una pieza debe mostrar el triunfo del Bien, co-

1 Con la enciclopédica ignorancia del norteamericano cuando incursiona en las hostiles gramáticas de otros idiomas, el autor conjuga aquí el verbo auxiliar *to do*, que sufre modificaciones de tiempo dejando intacto en el infinitivo el verbo de acción, combinándolo con el verbo francés, y escribe: *He does écraser l'infame.*

mo en el melodrama, y no tiene caso pretender que lo es. Sólo que los temas del señor Anderson son apremiantes e inmediatos, e involucran el acto esencial de la voluntad, y la necesidad del mismo, que él nunca les proporciona. El plantea esta acción, luego la dispersa, habla de ella, la castra moralmente. Nos involucra a todos en esa acción y nos conduce a tomar partido. Entonces nos planta sin tomar partido él. No hay cantidad de poesía, aun cuando fuera una poesía mejor de lo que es, que pueda excusar este defecto fundamental.

Entre paréntesis, habría que recordar aquí que *Key Largo* principia con una escena de la guerra española, de la guerra civil de España, esa grandiosa y terrible piedra de toque de los sentimientos y emociones de todos cuantos la presenciamos. Si alguna vez en nuestro tiempo, o en el tiempo de nuestros padres o de nuestros hijos hubo, hay y habrá una sencilla medición de la buena voluntad de los hombres, es aquí. Quienquiera que no se vió envuelto en ella estaba muerto. Quienquiera que no tomó partido en ella estaba mejor muerto. Y quienquiera que no escogió el mejor lado, el lado que perdió, salió perdiendo mucho más. Creería uno, pues, que el señor Anderson diría algo, de algún modo, en su obra, acerca de esta causa: causa que, entre todas, se levantó para hacerse ver, afirmar o negar por el mundo. Pero el señor Anderson no tenía interés. Y si no fué éste el punto esencial de su pieza, yo digo que debió haberlo sido, o bien que él debió pasarlo enteramente por alto. No se usa un linchamiento para fondo de una pieza costumbrista del viejo Sur. Es probable que el fondo, entonces, se coloque en el primer término de la acción.

Pero, por supuesto, Sacco y Vanzetti constituyeron también el fondo de *Winterset*. Y la obra no presentó acusación alguna. (Anderson se encolerizó una vez: se encolerizó en colaboración; pero eso fué una vez y nunca solo; las grandes decisiones se toman a solas, como se escriben las grandes obras; pero nunca por él; y nunca más ya.)

Así llegamos a *La víspera de San Marcos*, omitiendo la vacilante *Bujía al viento*, por tratarse de una obra sin importancia para el teatro o para esta tesis. (No porque no encaje en esta tesis. Encaja. Parece tener un punto de vista. Parece odiar a los nazis. Pero odia a los nazis pasivamente, no activamente. La acción de la obra no involucra este odio, no es enfocada por él, no depende de él en ningún sentido dramático serio. Odia a los nazis por separar a dos amantes. El destino podría hacer esto igualmente bien. *Romeo y Julieta* tampoco es una buena pieza. Pero Shakespeare presenta mejores argumentos en defensa del amor. El argumento de Anderson es trivial e incongruente. No odia uno a los nazis por esa razón. Eso sería no odiarlos en lo más mínimo.)

La víspera de San Marcos. Y aquí por fin la falla para asumir un punto de vista se revela más significativamente que nunca. No puedo refutar a aquellos críticos que encontraron una obra exaltada y conmovedora en esto. Pero creo que puedo demostrarles lo que tiene de malo, y por qué falló totalmente en conmoverme o exaltarme, lo mismo en el teatro cálido que a sangre fría después. La razón es muy sencilla, y es que, con toda la conciencia que el autor tiene de los resultados de esta pieza o de esta guerra, el muchacho puede ser lo mismo japonés que alemán.

Estas palabras son fuertes. Puedo defenderlas.

El muchacho es sorteado. Se le adiestra para el combate. Es enviado al extranjero. Pelea valientemente, toma un valeroso sitio final, y muere con valentía. ¿Existe en algún punto, en todo el conjunto de la acción teatral que gira en torno a esto durante doce escenas, la más leve indicación de que el muchacho sabe por qué lucha y por qué muere, de que ha optado por luchar y morir por esto? Y si no, ¿qué derecho tenemos a decir —más que el derecho a hablar de lo que sabemos *fuera* del teatro— qué derecho tenemos a decir que los muchachos japoneses y alemanes no pelean y mueren con igual valentía? ¿Dónde está la diferencia, sino en la cosa misma que el señor Anderson omite una vez más? ¿Dónde está, sino en esa *elección* consciente y deliberada, o aun inconsciente e intuitiva, en ese acto definitivo de libre volición, de defender, y ser contado en una causa en la que se cree y que es una buena causa?

No servirá el decir que todos sabemos que esta causa es buena. En verdad es buena, y en verdad lo sabemos todos, o bien nos callamos la boca. Pero, con toda seriedad, ¿lo sabe el soldado Quizz West? ¿O sabe sencillamente que éste es un deber desagradable, una cosa que lo ha arrancado de su familia y de su novia y, a la postre, de su vida también? ¿Qué muchacho de veinte años, venido de los adorables bosques

contiguos a Munich, con una madre y un padre y una novia que también lo amaban... qué muchacho alemán murió ayer en Stalingrado?

Y así volvemos al vacío social, que es el vacío moral, que es el fracaso del señor Anderson para comprender y, comprendiendo, para elegir. El gran drama, en la vida y en el teatro, ahora como siempre, reside en un acto de comprensión y en un acto de voluntad. Hay un lado bueno y un lado malo, y el Olimpo no basta. Aun cuando no hubiera un lado malo y uno bueno, sería necesario obrar como si los hubiera, en el teatro y en la vida. Y saber, y mostrar, por qué cuál es cuál.

Probablemente las severas, y a menudo certeras, apreciaciones del señor Rodell no restarán público a las piezas de Maxwell Anderson; pero es un hecho que la nueva generación de dramaturgos considera en general que Anderson no posee otra cosa que una lengua afilada y un dón poético discutible, o considerable. El teatro es un arte complejo en el que, por lo demás, los poetas y la poesía, como tales, han fracasado con frecuencia. El ejemplo de Shelley no es único aunque es excepcional. Desde luego, Anderson no es un dramaturgo de genio; pero está lejos de ser una medianía despreciable. La salvación misma del juez, en Winterset, *tiene una explicación de orden teatral y es en gran modo hamletiana. Lo que resulta indudable es que el señor Rodell posee una fina y despiada y apasionada visión crítica que sería interesante ver aplicada, en obra, al arte dramático.*

(Trad. *Rodolfo USIGLI.*)



TRES OBRAS DE ARTE DESCONOCIDAS

o POR FRANCISCO DE LA MAZA o

1. UNA PINTURA RENACENTISTA

EL pueblo de Culhuacán, al pie del cerro de la Estrella, fué un antiguo solar de los frailes agustinos. Aún queda la ruina desolada de su vieja iglesia, con su sencilla portada clásica, derrumbadas sus bóvedas, irguiendo apenas unos cuantos muros leprosos. A su lado el claustro, íntimo y humilde, derrotado, con restos de pinturas murales en las que los personajes visten a la moda de Felipe II.

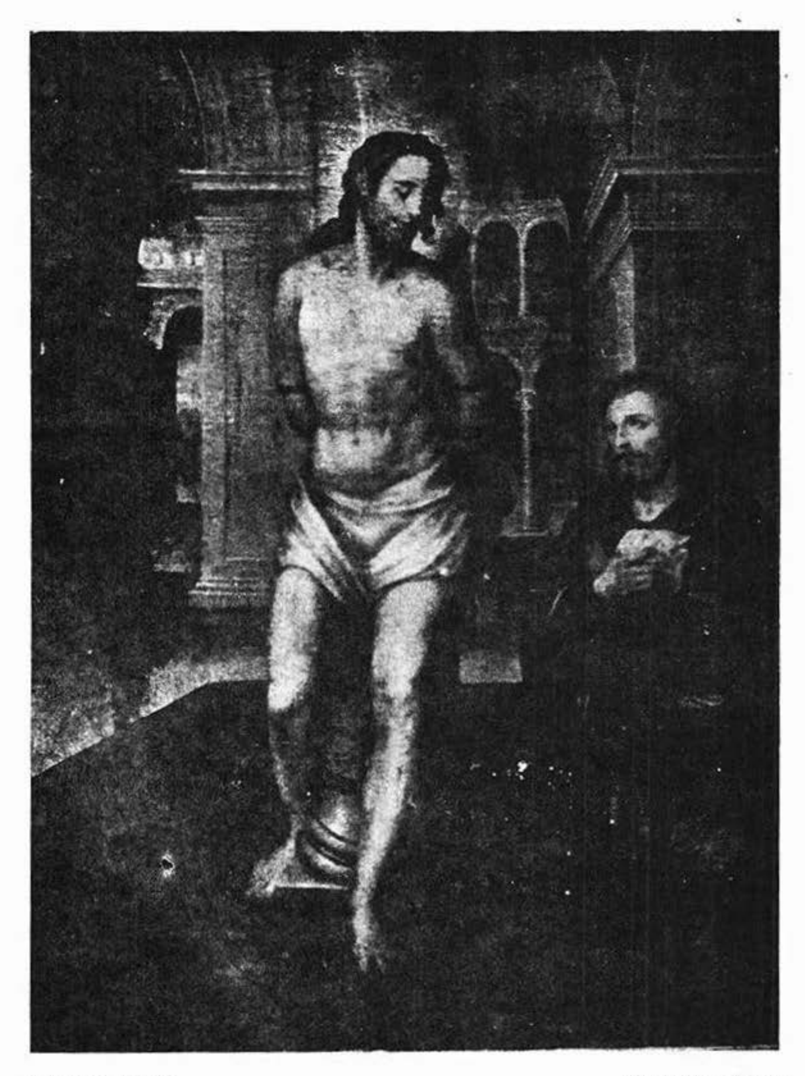
En la iglesia actual, del siglo XIX, queda una obra de arte que tal vez perteneció al monasterio, ya que los padres agustinos acostumbraban traer buenas pinturas de España, como el espléndido Zurbarán del convento grande de México. La obra de arte de Culhuacán es un cuadro de Gaspar de Angulo, pintor español de fines del siglo XVI y principios del XVII, el cual, según dato de Isabelã Errera en su *Dictionnaire repertoire des peintres*, trabajaba aún en 1613.

Gaspar de Angulo parece ser un pintor "menor" de la escuela valenciana. Deriva del italianismo de Juan de Juanes y por ello en este *Cristo atado a la columna* nos muestra su profundo conocimiento de la pintura renacentista italiana, tanto en el cuerpo desnudo de Jesús, mórbido y fino, de un androginismo leonardesco, como en el solemne fondo arquitectónico, como en la serenidad apacible del ambiente y de los rostros. El asunto, San Pedro arrepentido de su triple negación, es completamente español, así como la técnica. A pesar de sus colores fríos, que los siglos han bajado de tono, la encantadora composición, el delicado sentido del dibujo y la emotividad estética que encarna, precisamente, en el desnudo del Cristo, hacen de esta pintura una de las mejores obras del renacimiento español que poseemos en México.

Es no sólo injusto, sino peligroso, que permanezca en un pobre pueblecito alejado de la ciudad. Debería pasar, y muy pronto, a las Galerías de la Academia o al Museo religioso de la Catedral, donde sea reparada y conocida, ya que hasta ahora ha quedado, en realidad, ignorada.

2. UNA ESCULTURA BARROCA

La escultura del siglo XVIII en México se encuentra, principalmente, en los retablos de madera dorada. Es cierto, como ha observado José Moreno Villa en su libro *Escultura Colonial Mexicana*, que las estatuas de esa época son "figuras decorativas un tanto hueras o vacías" y que "no es extraño que el estudioso de estas obras llegue a fatigarse o hartarse de tanta actitud vaga, divagada, insulsa... la verdad es que habiendo conseguido tantas cosas el siglo XVIII en otros órdenes, fracasó en la escultura". Sin embargo, las excepciones son numerosas. Recordaré, de paso, la egregia *Virgen María* del retablo mayor de Tasco, el *San Sebastián* de un colateral de Xochimilco, el *San José* del museo de las Vizcaínas, la *Purísima* de la Valenciana, etc... y este *San Joaquín y la Virgen* de un retablo carmelitano, construído hacia 1747, hoy en la parroquia de San Cosme.



GASPAR DE ANGULO — CRISTO ATADO A LA COLUMNA — CULHUACAN, MEXICO

Lámina VIII





DETALLE Y FIRMA DEL PINTOR

Lámina IX

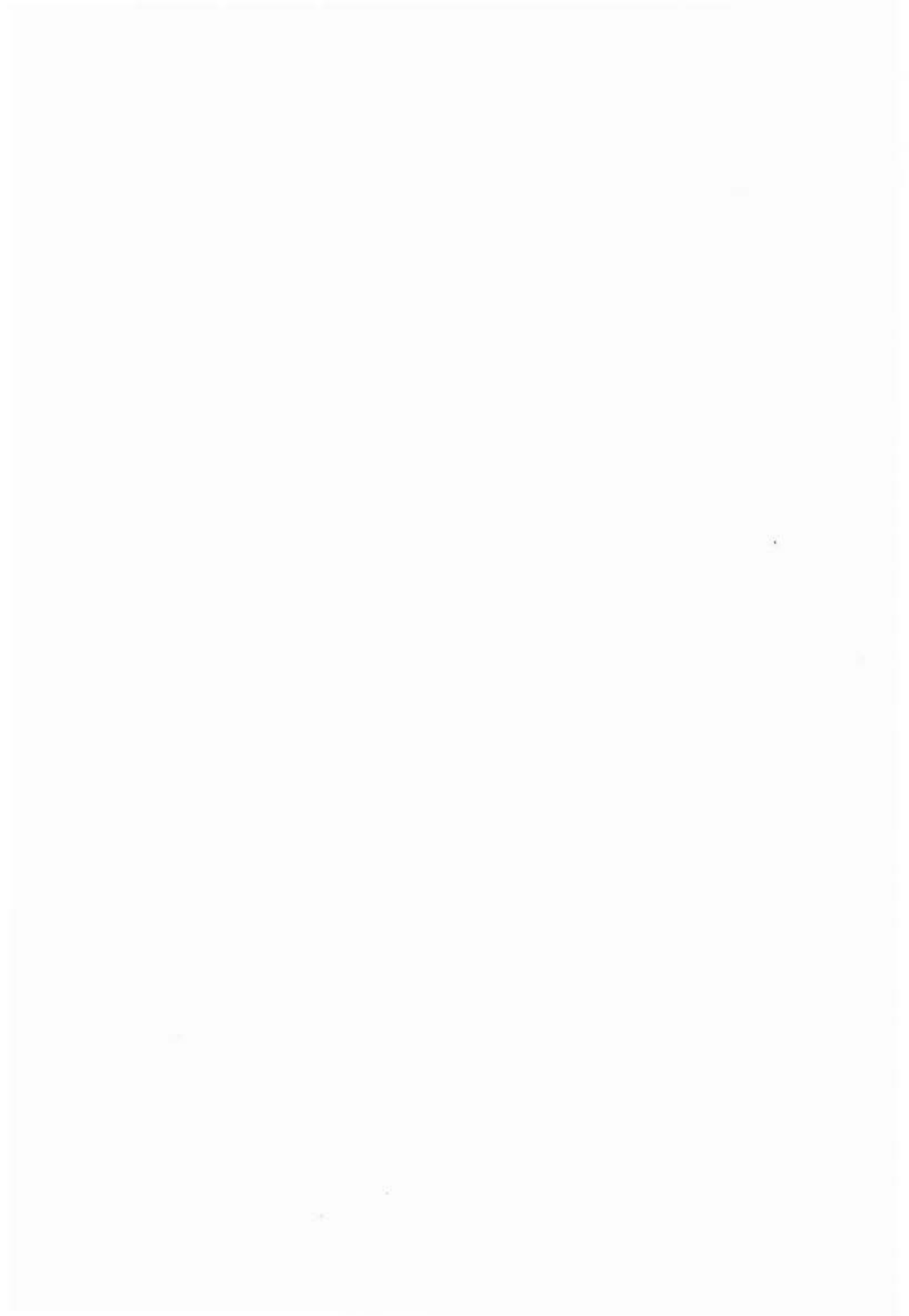


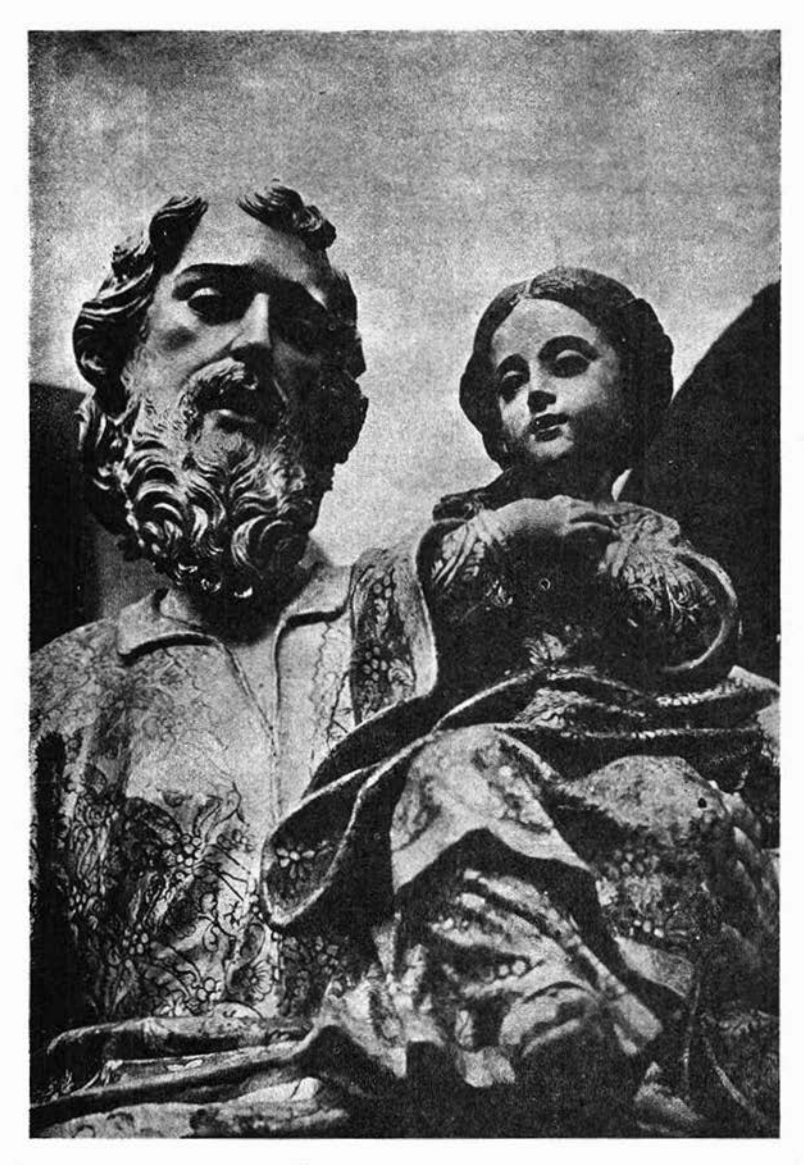


IGLESIA DE SAN COSME, MEXICO

SAN JOAQUIN Y LA VIRGEN

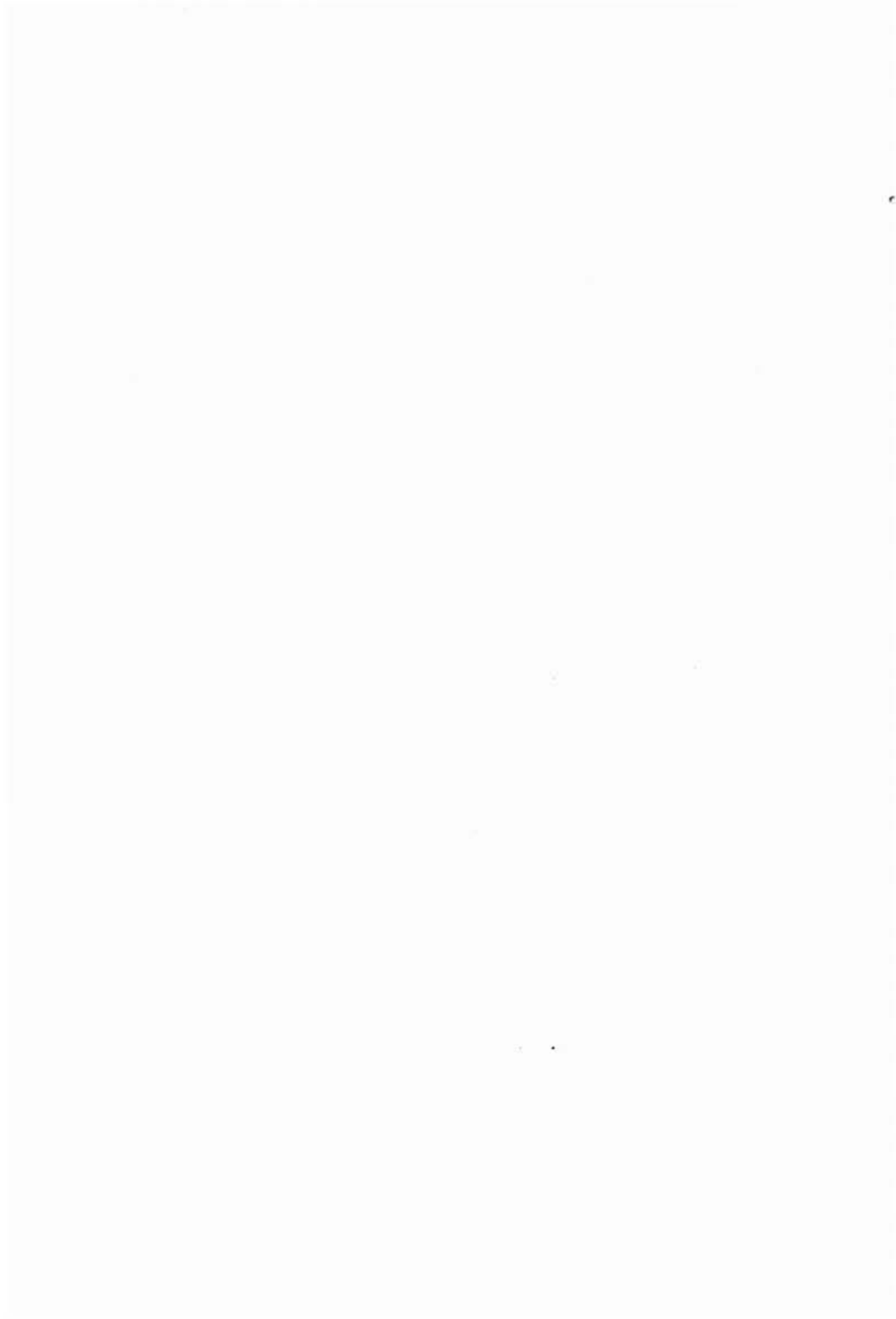
Lámina X





Detalle del anterior

Lámina XI

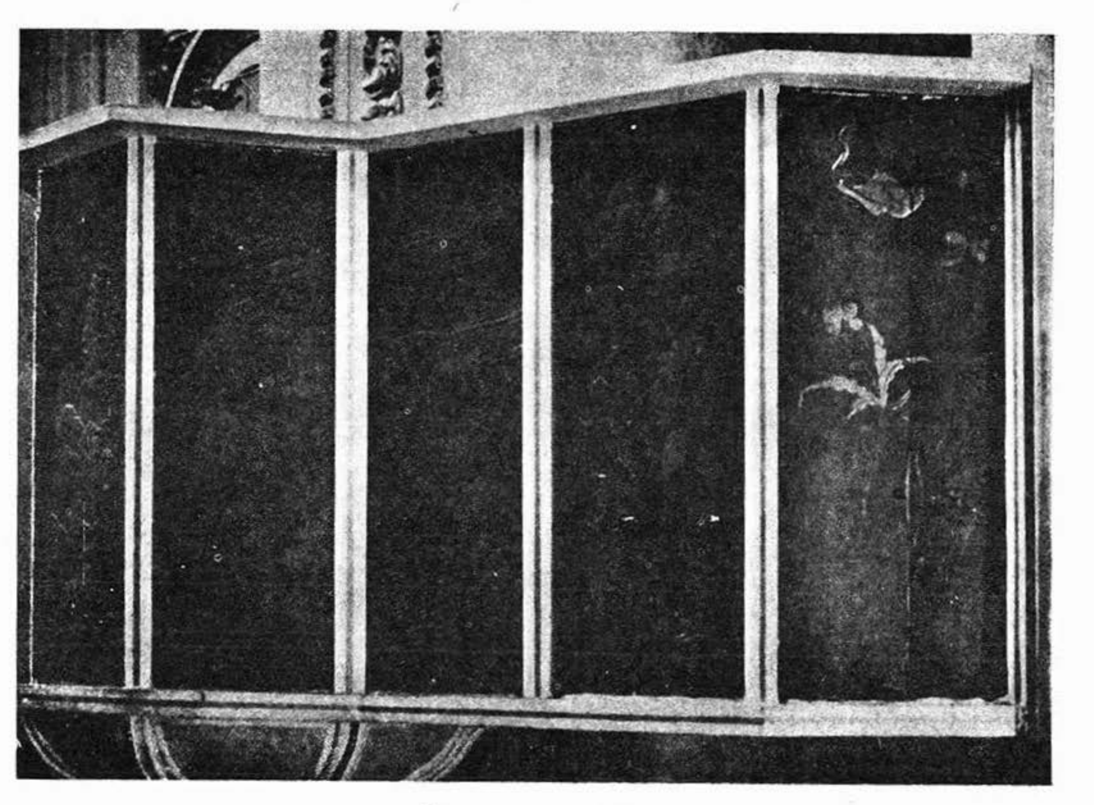




Pulpito de San Miguel del Milagro, Puebla

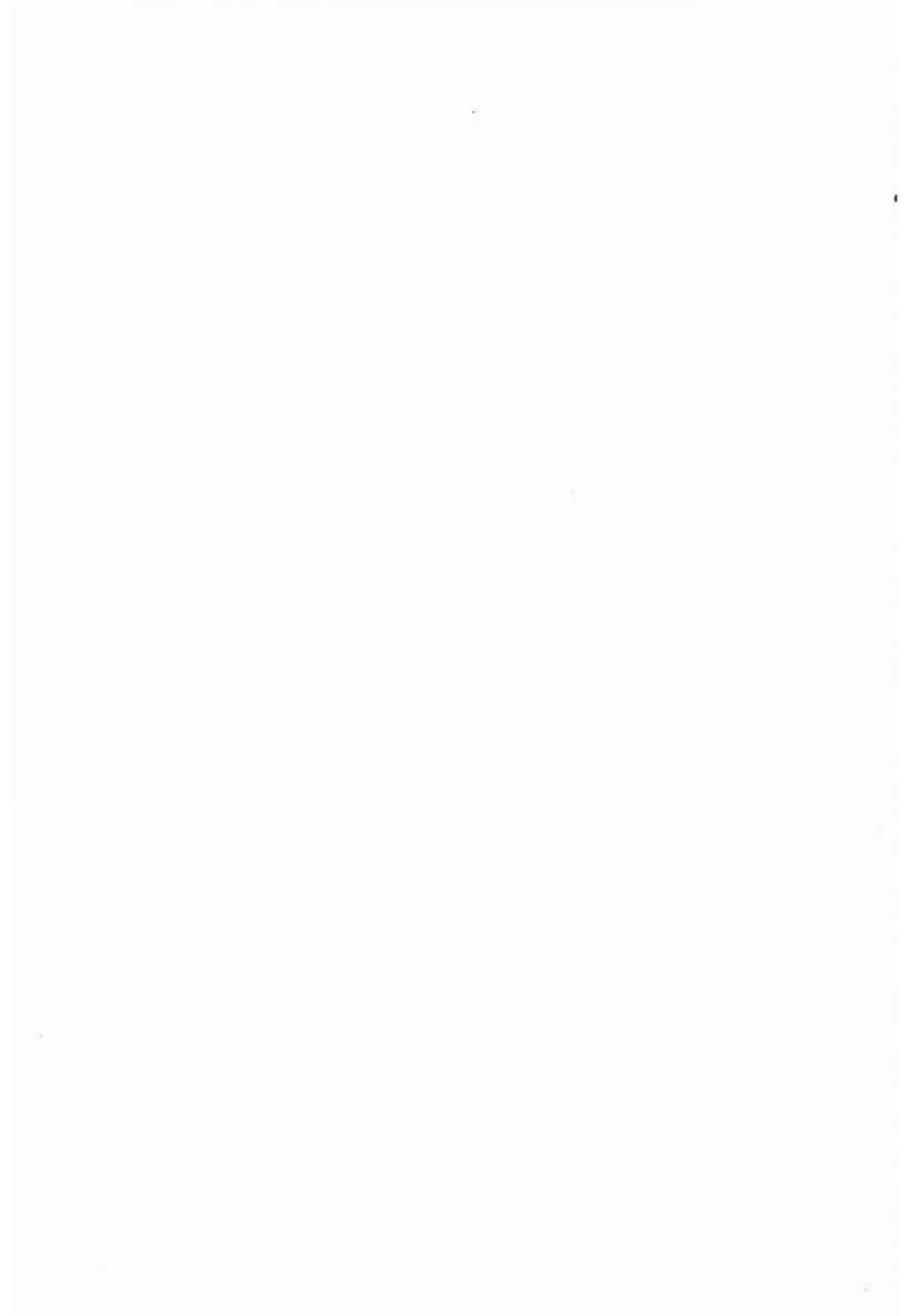
Lámina XII





DETALLE DEL ANTERIOR

Lámina XIII



El artista, desgraciadamente desconocido, se esmeró en esculpirla. No importó que se perdiera en la hojarasca del nicho en que iba a ser colocada; no importó la distancia desde la cual el espectador o el devoto iban a contemplarla. Con minucia y honradez extraordinarias, a la par que con profunda sabiduría técnica, la gubia del ignoto maestro mexicano nos dejó esta auténtica obra de arte de la escultura barroca. La nobilísima cabeza del anciano, la graciosa cara de la virgen niña, de un sabor tan español, las manos, los pies, los paños, el estofado, todo es admirable. La actitud de caminar, adelantando el pie izquierdo, hace que el viento -sutileza plástica- forme un remolino en el manto, como una gran flor abierta, arriba de la cual vuela -más que descansa- la pequeñuela virgen María.

En el trazo indolente de las bocas semiabiertas, mostrando, en alarde de técnica, los dientes; en el pelo y la barba del San Joaquín; en los ojos de vida serena y alejada y, en fin, en toda su enjundia escultórica, hay un hálito de Alonso Cano, el maravilloso escultor granadino que en pleno barroquismo andaluz, como dice María Elena Gómez Moreno, "en compensación de su vida agitada, se refugiaba en el arte y en él ponía sus ansias de perfección y serenidad".

3. UN PULPITO CHINO

En el año de 1631, en las sierras de Tlaxcala, el arcángel San Miguel se apareció al indio Diego Lázaro. Esta leyenda dió origen al santuario de San Miguel del Milagro, construído a mediados del siglo XVII por el célebre obispo de Puebla don Juan de Palafox. La devoción de ricos señores y sacerdotes hizo del santuario un centro de arte y de lujo que José Rojas Garcidueñas ha descrito en los *Anales* (Número 4) del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional.

Yo quiero destacar aquí, solamente, el extraño e interesante púlpito, formado en 1708 con seis tableros de laca de un biombo chino. Tres de los tableros forman la cátedra, sostenida por un ángel cariátide de tecali, ingenuo y rechoncho, magnífico ejemplo del arte indígena. Los otros tres forman el pasadizo del púlpito a la sacristía. Las lacas tienen dibujos en rojo y en oro sobre fondo negro y representan montañas, árboles endebles con enormes flores, pájaros y pagodas, todo en curioso desorden, como ese bello cisne del penúltimo tablero, reposado y melancólico, o la garza real del último, que se sostiene en el aire en el milagro de volar sin desplegar sus alas.

La influencia asiática en el mobiliario mexicano remonta al siglo XVI, desde el primer viaje de la nao de la China del puerto de Acapulco a las islas Filipinas. En el caso de los púlpitos allí está el de Huaquechula, con sus ángeles de piedra de ojos oblicuos y trajes de mandarín y, sobre todo, el de San Salvador el Verde, del Estado de Puebla, formado también de un biombo con ricas figuras doradas de paseantes chinos. Quizá quede otro, perdido en algún pueblo enclavado en la ruta del mar que traía los tesoros de Manila, recordando la nota exótica de la presencia del arte asiático en México.



ENTRE MIS MANOS

ENTRE mis manos vives
en confusión de nacimiento y corazón herido,
como desvanecerse o contemplar
un alto simulacro de rüinas;
sobre mis dedos mueres,
materia pensativa que se abate
bajo el murmullo de mi tacto,
y eres tristeza en mí,
suave como la forma de la nieve,
como cerrar la puerta
o mirar la inocencia de una pluma.

Nacida para mi caricia,
con un perdón que olvida y un comienzo
de éxtasis y aromas,
me acerco hacia tu aliento,
tu oído con mis labios toco y digo
que nuestro amor es agonía,
que escuches mi temor y mi palabra de humo
y que yo, como tú, de noche oigo
cómo se pierde el pensamiento,
confuso entre mi carne y tu recuerdo.

Mas retiro mi rostro de tus ojos
porque ya no podré pensar una palabra
que no habite tu nombre,
y porque surges hasta del silencio,
como enemiga que desdeña el arma
y de improviso nace entre las sombras,
cuando sin ti yo no sería
sino un olvido abandonado
entre las ruinas de mi pensamiento.

○ MUJER DESHABITADA ○

DE rosa y canto saturada,
contra el origen de tu sér sublevas
un recuerdo de labios naufragando
y la temida enemistad
de presuroso y fugitivo aroma,
bajo el silencio idéntico
a tu inútil sosiego de virgen desolada.

Muda fueras al tiempo, pero sabes
dejarte abandonada y te sometes
como la flor al mar,
igual que entre los labios vuela el canto,
e insiste sobre el mundo tu fatiga,
la dura soledad de tus sentidos,
suma de amor y lágrimas que mi latir inundan
de este vano sentirte agonizando.

Opones sólo amor y te conserva
la esperanza invencible de mi cuerpo,
como si al derrumbarte
cuando cierras los ojos y en ti misma
soportas la caricia que a inmóvil te transforma,
entonces navegaras a mí y te defendieras,
ya sin saber de ti,
deshabitada flor y canto destrozado,
rescatada del mundo
y hecha estatua abatida en un invierno.

A L I   C H U M A C E R O

MANUSCRITO ENCONTRADO

o EN UNA BOTA MILITAR o

POR J. HERRERA PETERE

Nihil enim animo videre poterant;
ad oculos omnia referebant.
(Nada veían con la mente;
todo lo juzgaban por los ojos.)

CICERÓN.

I

Pero los generales estaban maniatados. El Gobierno abusaba de la situación con vejámenes e insultos al Ejército, al pueblo, a los trabajadores honrados. Yo juré, virilmente, que lo intentaría todo, antes de consentir una situación semejante.

El general Sopeña y todo el generalato estaban hartos de tolerar humillaciones; un Gobierno de traidores se había constituído en una especie de dictadura de la alpargata.

Si yo publico estas notas es únicamente para prestar un valioso documento a la Historia. Para destacar conductas ejemplares y aclarar también responsabilidades.

El general Sopeña, el general Buzuey, el coronel Somoza y el capitán Sotero, saben que es verdad todo lo que digo.

Comenzaré desde los primeros momentos y procuraré no omitir detalle alguno. Ruego a mis lectores hagan un pequeño esfuerzo mental y se transladen con la imaginación a aquella vergonzosa época.

En aquel tiempo eran tales las iniquidades que se cometían, que hasta las mujeres frívolas estaban indignadas.

Por ejemplo: entre una nube de perfume vino en cierta ocasión a verme Matilde, y me dijo:

—¿Por qué no os subleváis cuanto antes, hermoso mío? ¿Por qué soportáis situaciones como ésta?

Yo le dije que se serenase y que para todo habría momento.

Efectivamente, para todo habría momento, para todo habría hora, para todo habría lugar, dinero y entrañas.

Dentro de su condición, Matilde conservaba su ardiente sangre española; era una mujer decidida, y mi espíritu se fundía en el de ella como los labios de un bebedor a una botella de amontillado.

Suspiró, haciendo un gracioso mohín de resignación, mientras yo, a su lado, pensaba en la Madre Patria, asolada por una cuadrilla de malhechores, en la Religión escarnecida, en las muchachas violadas, en los sacerdotes mutilados y privados de sus más importantes glándulas endocrinas.

—¡A beber!— grité. Y Matilde, como una bendición del cielo, se bebía copas y copas de amontillado, botellas y más botellas sin parar.

Mandamos un criado al café próximo a buscar aceitunas; y bebimos café, licores y sangre de nuestra sangre, patrióticos suspiros de impaciencia.

Estaba más decidido a sublevarme que nunca. Estaba dispuesto a dar por la *Idea* hasta la última gota de mis arterias, hasta el último aliento de mi vida.

En aquella época, todo me impulsaba a la acción. Mi padre me había dejado hasta unos cuarenta mil duros de renta, y yo vivía entonces, separado de mi esposa, en una *garçonniere*, que mi cuñado, el conde de la Raza, me había prestado.

Me relacionaba con gentes aristocráticas, y sobre todo muy españolas. Era muy amigo del marqués de la Presa y del duque de la Grasa. Mis camaradas de armas Sopeña y Somoza, significaban también mucho para mí en aquellos momentos.

Todos teníamos una tertulia en un lujoso bar, donde acostumbrábamos a beber vermouth y a cruzar las piernas con elegancia.

Recordábamos allí los queridos tiempos antiguos y hablábamos de coches y caballos.

Me acuerdo que, por aquel tiempo, estaba decidido a comprarme un automóvil, "un turismo" de esos que sacan ciento veinte en las rectas de las carreteras; pero ¡ay! tuve que abandonar este propósito para más adelante, en vista de la rapidez de los acontecimientos.

Personalmente, soy ante todo un hombre acostumbrado a vivir bien. Mi alma es ardiente, mi cara morena, mi perfil respira angustia y gracia a la vez, como el de una jaca andaluza. Mi inteligencia es clara y mi voluntad resuelta, animosa y marcial. Soy superficial admirador de cierta filosofía alemana y me gusta sumer-

girme con frecuencia en las aguas azules y amargas de las obras de Spengler. Soy militar por vocación.

—Querida Matildita —dije— mis ojos te contemplan con admiración.

Matildita estaba, en efecto, guapísima, paseándose semidesnuda delante del espejo. Era morenilla, veinteabrileña, esbeltísima, suavemente iniciada en carnes, acariciadora y voluptuosa como uno de esos amorcillos que se ven pintados en las paredes.

Toda la estancia olía intensamente a *Indian Nay* y a licores que excitaban el apetito en el sentido más amplio de la palabra.

Nos bebimos otra copa de *Noailly Prat*.

En este momento llamaba a casa el alférez Barriopedro.

Lo que sucedió después no puedo revelarlo sin compremeter gravemente mi honor. Unicamente diré que el levantamiento fué fijado pade el día diez de agosto a las cuatro de la mañana.

La sublevación debía organizarse del siguiente modo: dos guarniciones se sublevarían por el norte y tres por el sur. Al mismo tiempo, en Madrid, elementos militares y heterogéneos se lanzarían a la calle para distraer la atención del Gobierno.

Sopeña y yo, el día antes, partiríamos para Sevilla, donde se haría cuartel general para todo el movimiento. Dada la gran extensión de éste, no era de esperar que el Gobierno pudiese resistirlo, ni menos que hubiese luchas sangrientas. Además, contábamos con la gran mayoría de la opinión, harta ya de vejámenes y soflamas sin medida.

Sería temerario retrasar más el movimiento, pues la impaciencia podía impulsar a los comprometidos a cometer sublevaciones aisladas y malograr el plan general. El general Buzuey llamaba continuamente desde Sevilla, pues no podía contener a la gente, a los oficiales allí juramentados. Sopeña y Somoza rechinaban los dientes siempre que recordaban frases de discursos de los gobernantes republicanos, y el duque de la Grasa acariciaba con mano enguantada lomos de aristocráticos caballos, mientras sus ojos brillaban de extraña manera. Todo lo que había de honrado, de bizarro y noble en España, se hallaba ardiendo de pasión y dispuesto a sacrificarse por la Causa.

La Iglesia también se alzaba indignada como una gran nube amenazadora para todo lo que es ateísmo y masonería.

Me fijé un momento, pensando en estas cosas, en las brillantes botas del alférez Barriopedro y en los saltos que, acompasadamente a las síncopas de un *fox-trot*, daba Matildita. Sus senos rebotaban sobre su pecho como pelotas lanzadas por rubios pelotaris sobre un frontón de mármol.

Pero nada podía distraerme de mis patrióticos pensamientos.

¡Cómo se acercaba el día del pronunciamiento! Mi corazón latía de gozo. ¡Por fin iba a tener ocasión de sacrificarme por la Causa; y las azules lejanías de la dehesa, que mi cuñado, el conde de la Raza, tenía en Extremadura, no se verían amenazadas por cohortes de obreros, violentos, groseros y, al parecer, con hambre! Me figuraba también la boca ancha y firme del coronel Somoza dilatándose en una noble sonrisa de triunfo, los claros ojos del general Sopeña brillantes y húmedos de alegría patriótica; y su heroica palabra, su voz rotunda de vid clara o de olivo español, arengando a las masas entusiasmadas.

Aquella noche, no pudiendo soportar más el calor de la habitación, nos fuimos a la calle: Barriopedro, que iba de militar, Matilde, y yo de paisano. La noche de agosto pesaba sobre Madrid como un ladrillo caliente sobre una pecera donde nadaban ranas, sapos y otras sabandijas marxistas, liberales y ateas. Pero pronto acabaríamos con todo esto.

Por todas partes se pregonaban helados y refrescos. Garbosas mujeres pasaban calle abajo, repartiéndose codiciosas miradas de los transeúntes.

Compramos un periódico en un puesto próximo y decidimos sentarnos a tomar el aperitivo en un bar de moda.

Allí hablaban varios militares retirados por el reciente decreto, mientras Somoza taciturneaba solo en un rincón, saboreando un vaso de Ginebra compuesta.

Pronto se hizo general la conversación, y Perico, el camarero, nos informaba de los últimos resultados de las corridas, del futbol y de los galgos, animándonos con su complaciente sonrisa a seguir hablando de lo que tanto nos interesaba.

—¡Canciones! —dijo uno— eso son canciones de babiecas; de esa manera no puede conseguirse nada.

—¡Ilustre! —dijo otro— ¿Tú sabes lo que significa, hoy día que todo se ha perdido, una persona ilustre en España? ¿Recuerdas acaso su actuación en Marruecos?

—La recuerdo —dije— y por eso insisto en que no basta ahora con eso y en que el movimiento tiene que tener un carácter republicano, si se quiere tener a favor la gran mayoría de la masa neutra del país. Republicano y, a ser posible, aparentar que respetamos la Constitución.

A todo esto Matilde, a quien aburría un tanto la conversación, se levantó y se fué a hablar con otras amigas, cerca del mostrador.

Nos dimos cuenta de que hablábamos en voz demasiado alta y decidimos bajarla. En voz baja, pero rabiosa, conspirábamos por España a las nueve de la noche del día 8 de agosto del año 1932.

El camarero se me aparecía con un aspecto raro, y el salón entero se descomponía. Una pared bajaba, mientras la otra subía, el suelo, poco a poco, se levantaba hasta las ventanas abiertas a la calle. Los pies de la gente parecían no tocar tierra al caminar por la acera.

Todo esto se me figuraba; pero, tal vez —pensé— era efecto de tanto haber bebido y abusado de licores afrodisíacos.

No cabe duda, sin embargo, que las luces se hallaban distribuídas por el techo sin orden ni concierto. El mostrador estaba rodeado de una fría barra de plata, y sucesiones de botellas se alineaban en misteriosas estanterías.

Un comandante mojaba sus bigotes en jerez. Ligeras prostitutillas pasaban esbeltas, nerviosas, retadoras. Un conocido escritor de novelas pornográficas, sentado junto a la ventana, parecía un héroe de Bocaccio, corpulento y genial, evocador del encanto y placer de vivir, emocionante, en una palabra, dadas las circunstancias.

Mis amigos siguieron la discusión sin darse por vencidos. Pidieron champaña. Un poco de vino seco era lo que apetecía en este momento y lo pedí con tal rapidez que mis compañeros me miraron extrañados. Se inició tal sonrisa en mi boca, que estoy seguro que mi cara pareció a todos la de un fauno y no la de un sér humano corriente. Algo así como la de un gracioso y diligente diosecillo pagano a disposición de las necesidades patrias.

—¡La Constitución! —dije con voz ronca y todos repitieron: —¡Sí, la Constitución!, y enarbolaron las copas llenas hasta los bordes, riendo sarcásticamente.

La charla continuó con serenidad. Ninguno estaba borracho. Todos estábamos serenos y conscientes de lo que hacíamos.

II

Al salir a la calle, en nuestros rostros ardían los colores de la España tradicional. Unos tomaron taxis, otros coches particulares. Yo me fuí con un amigo a cenar a un restaurante de la Cuesta de las Perdices, una especie de *music-hall* elegante, pues ni en los momentos más graves perdemos en España el antiguo sentido de lo superfluo que nos caracteriza. Ni que decir tiene, que nuestras conversaciones giraban sobre el asunto que tanto nos interesaba. Teníamos un montón de cartas y adhesiones incitándonos a realizar el movimiento. Varios generales estaban comprometidos. En Andalucía sólo, habría tres levantamientos, a saber: en Sevilla, en Jaén y en Granada. En Cádiz parecía que también iba a conseguirse sublevar a la guarnición. El noventa por ciento de los españoles nos ayudarían, pues estaban seguramente en contra del estatuto de Cataluña, que significaba la desmembración de la Patria. En cuanto al Ejército, no había más que recordar los soeces insultos publicados por un periódico, el famoso cuentecito que pretendía ser chistoso y que nos ofendía a los oficiales monárquicos en lo más sagrado: el honor conyugal. Obsesionados por estas ideas, respirábamos con ansia la fresca brisa de la noche. Muy cerca de la mesa donde nosotros estábamos, cenando solas, había dos muchachas aristocráticas.

Fuimos presentados por un amigo y resultó que yo las conocía mucho por ser algo parientes del marqués de la Presa. En sus salones había sido yo presentado en otra ocasión. Charlamos mucho y simpatizamos mucho. Supe que una de ellas era casi novia de Paquito Aranguren a quien, en la Academia de Segovia, llamábamos "El Criba", a causa de una broma de burdel.

Yo trataba de encauzar la conversación hacia lo que nos interesaba, pues me parecía demasido vulgar hablar de deportes o lugares de veraneo.

Aludía con frases veladas a lo insoportable de la situación y a la necesidad de hacer "algo" para salir de este estado vergonzoso.

—En España hacen falta hombres —dijo una de las muchachas.

Yo le mostré mi mano muy velluda y al mismo tiempo fina y aristocrática.

—Al Casino Militar le llaman el gallinero —dijo otra de las muchachas.

Yo me mordí los labios con furor, al mismo tiempo que la miraba de una manera significativa.

Después pedimos un pollo frío y champaña, cena la más apropiada a las circunstancias.

Todos callamos y nos quedamos un momento mirando a las estrellas. Su vista me recordó que dentro de dos días tenía que sublevarm. por España. Un estremecimiento me corrió de arriba abajo, por el pecho, los brazos y las piernas.

En aquel momento la orquesta empezó a tocar un vals y yo, casi sin saber lo que hacía, saqué a bailar a una de las muchachas. Mi amigo bailaba con la otra.

Me encantan los bailes modernos, y más si durante ellos se percibe un intenso olor a rosas y jazmines, como en aquella ocasión.

A pocos pasos de mí, bailaba mi amigo, también comprometido en el movimiento.

Miles de carcajadas ligeras y frívolas parecían llenar el ambiente, pero a lo lejos se oía un leve rumor; era tal vez un río que por allí corre o la voz de la historia, la voz del ronco violoncello de la Historia de España, sin clavijas, sin arco y casi sin cuerdas, que nos llamaba en su auxilio. Los militares solemos hacer en él frecuentes portamentos, cuantos portamentos nos viene en gana.

—¿Conocéis a Carmen Bermúdez Ponte? Enterada por su tío, me llamó la mañana siguiente para felicitarme y animarnos a la empresa. Estaba muy contenta por nuestro proyecto y muy harta de tanto gobierno Azaña, tanto republicano y tantas patrañas.

A ella querían reformarla agrariamente y no podía consentirlo; además la habían herido, al parecer de una manera grave, en sus convicciones religiosas y no podía tolerarlo.

Ella creía en Dios, en la patria potestad y en los destinos de España. Los obreros se dedicaban a trabajarle las fincas, y su sexo a las labores propias, aunque era demasiado vieja. A través del teléfono, su voz temblaba de cólera.

Aquella misma tarde partimos para Sevilla. En un coche íbamos el general Sopeña, el coronel Somoza y yo; conducía el teniente Beberide. En otro coche iban el general Gómez y otros oficiales. En prevención, nos seguía otro coche a unos veinte kilómetros de distancia.

Por la Mancha volaban los generales como halcones vengadores y sus cantos alternaban con los patrióticos insultos al Gobierno.

Sopeña iba entonando la famosa canción de "Los Legionarios" por entre aquellas desnudas rocas que a mí me hacían soñar con salvajes actos ejecutados a su sombra, pues sobre los históricos campos de Castilla, flota indiscutiblemente un espíritu: el espíritu de la violencia.

Después de pasar por Valdepeñas, el Viso y la Carolina, nos lanzamos por fáciles curvas a la baja Andalucía, envueltos en un ambiente de suaves sonrisas de futuros triunfadores.

Andalucía, como indolente y jaranera, sería fácil de conquistar. Eso creíamos nosotros.

Por aquellos contornos, el Guadalquivir va derramando gracia torera; puede decirse que, como castizo matador en el momento de brindar un toro, se desliza con los pies enteramente juntos y la mano levantada.

—¡Guad-el-quivir! —dijo el general Sopeña, que presumía de saber el árabe—, "río grande". Debía de variarse el nombre del río Guadalquivir. ¿Por qué no ponerle río Jesús del Gran Poder, o río Gran Poder sencillamente, nombre tan español como nosotros, como nuestros apellidos: Sopeña, Somoza, Sotero, Beberide; como nuestra sangre castellana, como nuestros sables fabricados en Toledo y como nuestras botas y polainas hechas con pieles de terneros españoles de nuestras sierras. . . ?

—En efecto —dijimos todos— éste puede ser uno de los primeros decretos de su futuro Gobierno.

—¡En efecto! —repitió airado y altanero el general Sopeña. Y su rostro semejaba un pico de gavilán, y sus labios sonreían, y el blanco de sus ojos producía una ligera sensación de cosa amarilla y desierta como las tierras de la salvaje Andalucía y de la solitaria y siniestra Africa, enrojecida por la sangre de tantos españoles.

Yo me dejé llevar de la inspiración y pronuncié un discurso sobre la disciplina social, que terminó con esta discretísima pregunta:

—¿Cuándo será España de las personas decentes?

Todos sonrieron con significativas sonrisas, cruzando las piernas mientras se aceleraba la velocidad del coche. Así llegamos a Lora del Río, cuyo puente decidimos volar en caso de que las circunstancias lo hiciesen necesario.

Ya en Sevilla, se nos presentaba la cosa de diferente manera a como esperábamos. En vista de eso, decidimos ir a casa de los marqueses de la Presa, que estaban acompañados de un señor corpulento que nos recibió dando voces, y que luego resultó ser el general Buzuey, al que yo no conocía. Este militar entusiasta, después de proferir fuertes exclamaciones de sorpresa y de pedir, sobre todo, "valor y patriotismo", se dispuso a entrar con nosotros en el aristocrático palacio donde íbamos a reunirnos. Eran entonces las once menos cuarto de la noche.

Una cosa que no dejó de sorprenderme: nadie parecía preocupado y los sevillanos continuaban con la alegre frivolidad que los caracteriza. Efectivamente, en Sevilla corría la manzanilla y se cantaba de tal manera que hasta tableteaban a compás las espadañas del río.

El ambiente era cálido y perfumado, como el que generalmente rodea el talle de una mujer hermosa. El coronel Somoza lo respiraba con embriaguez, y los demás saltábamos como si hubiésemos sido víctimas de la picadura de una tarántula.

Por las abiertas ventanas entraban oleadas de estas ráfagas aéreas de Sevilla, olorosas a miles de flores, rosas, claveles, alhelíes y naranjos; giraldino perfume que los siglos y las revoluciones no han conseguido quitar.

—¡Ah... Ah... Ah...! —dijo el general Buzuey.

—¡Eh...! —contestó el general Sopeña.

—¡Las guarniciones! —añadieron los marqueses de la Presa.

—Entonces, ¿el movimiento estalla definitivamente mañana? —dije yo.

—¡Sin duda! —confirmó el general Buzuey, y Beberide se pellizcaba por todas las partes de su cuerpo para cerciorarse que estaba despierto y no dormido, como podían haberlo hecho suponer tan felices nuevas.

Acto seguido hablé por teléfono con Madrid y con una población andaluza cuya guarnición debía sublevarse. Dí cuenta a mi general de las contestaciones obtenidas, y desde aquel momento, vistiendo ya nuestro uniforme, pude decir que comenzó la sublevación.

El linajudo marqués de la Presa dió una palmada y, situándose al lado de la puerta, ordenó que fuéramos saliendo todos. Así lo hicimos, y nos condujo acto seguido al comedor de su palacio donde nos estaba aguardando una ligerísima cena.

Insisto en lo de "ligerísima" porque sé que algunos soeces antipatriotas dijeron luego que en el momento de iniciarse la rebelión, el general Sopeña, el coronel Somoza y otros, se paseaban borrachos por las calles de Sevilla del brazo de prostitutas. Es totalmente falso.

Unicamente Beberide, en un momento en que creyó que habíamos triunfado, empezó a tararear una canción andaluza y fué aplaudido en la calle por dos o tres mujeres, de las que por lo menos dos, me consta, no eran prostitutas.

Después de la comida se apoderó de nosotros una sensación rara. Estaba amaneciendo y por el cielo vagaba esa primera luz del alba que desfigura los objetos, esa pálida luz que ha alumbrado tantas escenas históricas. Sevilla dormía a estas horas. ¡Qué ajena estaba a que pronto se iba a librar de la tiranía republicano-socialista!

Seguíamos las evoluciones del general Sopeña por la sala, mientras preparaba y aquilataba todos los extremos de la sublevación.

—Avila, Parque General de Intendencia —decía—; Toledo, Academia de Infantería; Segovia, Artillería; Madrid y Getafe, Aviación y regimientos uno, dos, tres..., etc.

—Uno, dos, tres, regimientos —decía un telegrafista furtivo, que para servir un aparato clandestino habíamos alquilado—. Todo está dispuesto, la sublevación será al primer aviso.

III

¡Jamás, mientras viva, olvidaré aquella madrugada!

¡Jamás, mientras viva, olvidaré la sensación de Patria que experimenté en aquel entonces ido, y que, creo, nunca jamás volverá!

Entonces teníamos muchos defectos, pero no cabe duda que éramos un espejo de militares patriotas y decididos.

En aquel comedor, un grupo de hombres, simbolizábamos a toda España, mientras los marqueses de la Presa nos daban azúcar para re-

partir en las tazas de café, que generosamente nos habían servido con objeto de combatir, o más bien encauzar, un nerviosismo tan natural como patriótico.

El general Sopeña se afeitaba, ultimando los preparativos de su presentación a la tropa; yo miraba por la ventana, y el telegrafista, con la mirada ardientemente fija, retrasmitía:

—¡Regimientos: uno, dos, tres; sublevación a las cuatro de la mañana! ¡Dueños de Sevilla! ¡Viva España! ¡Viva el Ejército!

Poco después, el general Sopeña redactó el siguiente manifiesto que había de leer a sus soldados y a todos los ciudadanos españoles que quisieran oírlo:

"Españoles: sabiendo que la situación de España es muy grave, y, a conciencia de esto que digo, sin vacilación de ninguna clase, me sublevo para salvarla. La situación de España es gravísima y no dudo que me seguiréis. Es tan grave la situación de España, que jamás vacilaré. Estoy decidido a sublevarme. ¡Seguidme! ¡Abajo la dictadura de la alpargata! ¡Vivan la patria y las maquinaciones que hacemos para salvarla!".

Una calurosa ovación siguió a estas palabras, llenando de alegría el comedor en que estábamos. Al instante nos pusimos violentamente nuestros correajes militares y, mientras se destapaban varias botellas de champaña, entonamos una canción, cuyo nombre no puedo repetir sin que se me llenen los ojos de lágrimas. Eufemísticamente, diré que era la famosa canción de "Los Señores".

Inmediatamente bajamos al patio, y de allí, a grandes pasos, nos dirigimos al cuartel de caballería.

Por el camino oíamos rumores que entonces suponíamos fervientes aclamaciones. ¡Qué lejos estábamos de suponer la verdad!

Nuestro estado era de verdadera excitación, hasta el punto de que yo, a causa de habérseme agravado una vieja enfermedad hereditaria, no podía distinguir el color rojo del verde. El sargento Beberide y el capitán Somoza, emocionados, lloraban. El general Sopeña, a pesar de su pulcritud, se metió en dos o tres charcos, manchándose lamentablemente sus altas y brillantes botas chaloradas. Unicamente el general Buzuey era dueño de la situación; con su potente voz de gran capitán, repetía su frase favorita: "Valor y patriotismo", y nos arrastraba calle adelante en aquella caminata heroica, pero desgraciada por la fatalidad, como luego se verá.

En cuanto a los marqueses de la Presa, habían creído más prudente esperarnos en su casa, preparando, de paso, otro ligero piscolabis para cuando regresásemos vencedores y dueños de los destinos de nuestra querida España.

Marchaba meditando en la significación de lo que íbamos a hacer, cuando al volver una esquina, divisamos el severo edificio que servía de cuartel al regimiento de caballería, y de albergue a tantos corazones honrados.

En aquel momento me pareció que en el cielo estallaba un garboso toque de clarines, trompetas y tambores, al paso que la pálida y mística claridad del alba parecía querernos confirmar en nuestra fe en Dios y en la conciencia del sacrificio que, por la Patria, íbamos a realizar.

Con paso vacilante, y conteniendo la emoción, atravesamos la severa puerta de rejas que daba acceso al cuartel, a estas horas desierta. Los centinelas, naturalmente, estaban en el más profundo de los sueños, y en el cielo blanco lechoso se iban apagando poco a poco las estrellas.

Del suelo del gran patio del cuartel, salía una especie de luz natural fosforescente bajo los granos de arena, fríos a esa hora de la madrugada. Debajo de los árboles, se oscurecían esas sombras de aceite, que sólo se ven al alba. El silencio era absoluto, no se oía ni el canto de un gallo, y sí, el ligerísimo rumor de nuestras pisadas. Yo pensaba que esta misma arena, ahora tan fría, luego, cuando desfilásemos al frente de nuestras tropas, habría de arder, candente y rutilante, bajo el sol del mediodía.

Me acordaba mucho de mis queridas mujeres y mi imaginación soñolienta se recreaba en ello.

Las botas me hacían daño, y por los ojos se me salía el alma, cuya existencia es negada por la endocrinología moderna.

Tragué saliva y expelí aire por las narices. Ante mí se levantaba un gran edificio militar y el monstruo de los días, los instantes y la Historia. ¡Oh, Cronos solemne a estas horas de cuarteles, en que cada vez hay más luz y los generales van a variar el decurso de los acontecimientos...!

IV

¡Perezca la ocasión y el momento por los que me veo obligado a escribir las siguientes líneas! Así marchábamos por el patio del cuartel de caballería de Sevilla, cuando, surgiendo al parecer de las profundas sombras de los árboles, se levantó una compacta masa oscura. Fué tal la emoción que experimentó el general Sopeña, que tuvimos que sujetarle porque si no hubiese dado con su cuerpo en el suelo.

En aquel momento, estalló en el aire un clarín lejano que repetía insistentemente un toque de atención; al mismo tiempo un vago rumor como de cargar y descargar fusiles, mezclado con un murmullo de conversaciones en voz baja, llenó todo el patio.

Una lechuza pálida y agorera voló desde una cornisa por el aire, y se perdió tras los tejados en algún rincón oscuro.

—¡La guarnición! ¡La guarnición! —pudo por fin articular el general Sopeña, y adelantándose, nos mandó que nos pusiéramos firmes.

Así lo hicimos, y en el acto empezó a deletrear como mejor podía el manifiesto que llevaba redactado. El general Sopeña apenas sabía leer, pero sin embargo llenó todo el patio con su agradable voz de "olivo español" o de "vid clara", como ya he dicho.

Había leído ya lo de que "la situación en España es gravísima" y le faltaba lo de las "maquinaciones que hacemos para salvarla", cuando su voz armoniosa fué interrumpida por la potente y grave del general Buzuey que quería decir no se qué cosa. Apenas pudimos hacerle callar tapándole la boca. ¡Suponíamos al general Buzuey excesivamente mareado!

Yo, más impresionable que los demás, tenía el rostro bañado en lágrimas y el cuerpo cubierto de un sudor frío de carácter comatoso.

El general Buzuey, con una sensatez de la que luego nos dimos cuenta, por tres veces más, trató de interrumpir al general Sopeña, pero nosotros, a causa de su voz, tal vez excesivamente bronca, y de la rapidez con que le tapábamos la boca, no podíamos percibir lo que quería decir.

En esta lucha estábamos, cuando uno de los centinelas se despertó, sin duda a causa de los gritos que, sin que nosotros pudiéramos evitarlo, dió el general Buzuey, gritos que retumbaban como mugidos de un toro agonizante en el silencio del amanecer.

El general Sopeña invitó al centinela a que se sumase al movimiento, pero éste respondió apuntándonos con su fusil y dándonos la voz de: "¡Alto!".

Extrañado por el silencio y la inmovilidad de las tropas que estábamos arengando, levantándome del suelo, donde casualmente había caído, me acerqué a ellas. ¡La sensación que experimenté entonces fué como una espada de dos filos que se clavó en mi corazón!

¡No había tales tropas, sino unos cuantos sacos de cebada para los mulos amontonados en el rincón del patio!

¡Y era esto lo que, por una lamentabilísima confusión, perfectamente explicable por otra parte, dado nuestro estado nervioso y la emoción que todos sentíamos, habíamos tomado a la media luz del amanecer, por un heroico regimiento de caballería, dispuesto a sublevarse por su Patria y su Rey!

Esto era lo que Buzuey, con una serenidad y virilidad que nos había faltado a todos, quería advertir a toda costa al general Sopeña, durante la lectura de su manifiesto.

La decepción fué para mí tan fuerte, que en el acto perdí el conocimiento.

V

Cuando volví en mí, sentí un suave traqueteo. Abrí los ojos y me di cuenta de que íbamos transportados hacia Madrid, a toda velocidad en una ambulancia automóvil.

Serían como las dos de la tarde, el calor era insoportable, y, a través de una pequeña ventana, divisaba las soleadas extensiones manchegas reverberando a distancia. El sol las hacía derretirse y humear como ardientes espejos de lava y colores azules.

—¡El honor! ¡El honor! —exclamé en una especie de delirio de estómago que se apoderó de mí.

El general Buzuey roncaba a mi lado, con todos los demás compañeros que, como yo, habían sido hechos prisioneros.

Recapacité sobre lo que había ocurrido la víspera. La adversidad, con su mano helada, había echado por tierra todos nuestros planes. Sencillamente habíamos tomado el croar de las

ranas por montar y desmontar mosquetes; el canto de un gallo, por el eco de un clarín de guerra; y, lo peor de todo: unos cuantos sacos de cebada por una formación de tropas. ¡No quiero ni recordar aquella fatal ilusión óptica que tan cruelmente hizo fracasar nuestros patrióticos designios! Por todo ello nos esperaba el rigor tremendo del Gobierno republicano, que posteriormente y con todo descaro, se atrevió hasta a multarnos. Mientras mi alma se sumía en estos tristes pensamientos, de las inmensas llanuras amarillas que atravesábamos salía como largo aullido, una gran voz o clamor de desesperación. Era, sin duda, la voz de España que se quejaba. Al mismo tiempo, ligeros remolinos de polvo y rachas de viento bochornoso, entraban por la ventanilla entreabierta. Parecía el hálito confortador de un gigante. Hubo un momento en que no pude contenerme.

—¡Buzuey! ¡He aquí el grande hombre! —grité— ¡Buzuey! ¡Cuánto mejor sería que tú hubieses dirigido el movimiento desde el principio y no el vacilante general Sopeña, todo lo inflamable que se quiera en amor patrio, pero incapaz de conservar la serenidad, en condiciones dadas!

—¡Buzuey! ¡Buzuey! —repetía yo, con exitación creciente, mientras el heroico general roncaba, completamente ajeno al desarrollo de mis pensamientos.

Después, un farol de desidia se encendió en mi alma; farol que ninguna mujer ha podido quitarme jamás, farol que el viento de ningún placer ha apagado hasta la fecha.

Espero, sin embargo, otros tiempos y otras circunstancias, para poder demostrar al mundo de qué somos capaces los militares españoles.

Pido también a Dios que la suerte nos sea más favorable.



ARTE DEL SIGLO ○ VEINTE ○

POR ETIEMBLE

UNA joven india hopi, a la que preguntaban la historia de una Katchina, respondió: "Acepto gustosa, pero será una historia larga, muy larga; tendremos que empezar desde la creación del mundo". Al mirar la Katchina que adorna *Art of this Century* [1] me decía a mí mismo que, en realidad, este objeto no estaba allí más fuera de lugar que los pájaros de Brancusi: el arte de este siglo empieza un poco en todas partes, empieza siempre un poco y empieza mucho entre los indios. Quizás fuera necesario, para hacer su historia, remontarnos, también, hasta la creación del mundo y al origen de las Katchinas. Pero, los verdaderos comienzos, los comienzos absolutos no existen sino en los Génesis; *Art of this Century* quiere establecer un catálogo y fecharlo: 1910-1942.

Admitida la reserva, puede aceptarse el prefacio: *Génesis y perspectiva del Surrealismo;* según André Breton: en el principio era el Cubismo que engendró al Futurismo, quien engendró Dadá, que engendró al Surrealismo. Si, por una parte, es sencillo estar de acuerdo con la cronología de las escuelas, por otra, resulta incómodo seguir la filiación o la lógica doctrinaria.

El vocabulario, o por mejor decir, el uso desafortunado que de él hacen algunos, fomenta la mayoría de las dificultades: no debemos, sin embargo, descuidarlas, ya que todas las querellas filosóficas pueden considerarse como divergencias de orden, sobre todo, del lenguaje. Se asegura que el arte de este siglo constituye una antología del arte "no realista", del arte "no objetivo". Bien. Se asegura, igualmente, que entre otros grupos entregados al arte "no objetivo", puede contarse el abstraccionismo. Perfecto. Pero, Kandinsky representa la pintura abstracta, la cual, dice Kandinsky, "yo prefiero llamar "concreta". Arp, Van Doesburg y varios otros quisieran desbautizar el arte abstracto y llamarle, ahora, "concreto". Nueva causa de embarazo. No sería muy grave si Mondrian,

1 *Art of this Century*. Objects-Drawings-Photographs-Paintings. Collages 1910 to 1942.— Edited by Peggy Guggenheim:— Art of this Century, 30 W. 57th, New York.

teorizante y practicante del arte abstracto, no pretendiera en su manifiesto que es indispensable "ser tan objetivo como sea posible" (yo me creía en pleno no-objetivismo), mientras que Pavsner, uno de los héroes de la Antología, muy merecidamente por cierto, formula un "manifiesto realista" y se refiere constantemente a la "vida real" que, para él, se resume en espacio-tiempo. ¡Y yo que esperaba la teorización de lo "no realista"!

Me atengo, pues, a confeccionarme un pequeño diccionario del lenguaje *Art of this Century:*

no objetivo (adj.): abstracto; concreto; objetivo.

no realista (adj.): realista.

Y me creo asegurado contra toda sorpresa. Pero, más adelante, leo en el libro citado que la forma y el color, con sus acepciones anteriores, no pueden ya satisfacer nuestra necesidad de belleza sino que, más bien, todo se reduce a forma-color-composición (Mondrian). ¿Es cierto que "el espacio no existe ya", como se me advierte aquí; o debo tomar el espacio y el tiempo como los dos solos elementos, según se afirma aquí, que componen la realidad? (Más modesto, Kant las llamaba "formas *a priori* de la sensibilidad"). A propósito de "composición", desde luego, habría mucho que decir: ¿No es el arte de este siglo el que termina y se redondea en el automatismo, el cual excluye toda intención de componendas? ¿Pero, no es Max Ernst, promotor del *frottage* y del *collage*, quien habla gustoso de toda una extensión racional —innegable, sin lugar a duda, en sus cuadros— y que se relaciona con la idea de "composición"? (No puedo olvidar que una de sus telas más ricas, más bellas, más sorprendentes: *El Antipapa*, fué proyectada en un esbozo —esbozo bien poco satisfactorio, como conviene a ese género.)

Como no se trata de poner en duda la sinceridad de hombres como Mondrian, Max Ernst o Kandinsky, nos vemos obligados a admitir que toda la parte doctrinaria de sus obras se encuentra violada por un empleo inadecuado del vocabulario y que no se entienden sino por equivocación o bien que sólo están de acuerdo *contra* el academismo.

Veo, asimismo, en esta Antología muy útil del arte "no objetivo", otras fallas doctrinales que acercan a un cierto academismo varios de aquellos hombres que se pretenden y se creen tan liberados del prejuicio. Cuando Ben Nicholson afirma que pintura y experiencia religiosa son la misma cosa o cuando Kandinsky vaticina sobre la pintura abstracta que, según él, sería una "especie de música en pintura", no hacen sino confesar su conformismo. No existe un "aficionado", tan perfectamente inapto para la música como para la pintura, que no jure por las "sinestesias" y que no crea firme como una estaca a la "pintura-música", a la "poesía-música", a la "arquitectura-música", en la "música-escultura", etc. Gounod, el "pompier" por excelencia, pedía a una de sus alumnas: "Deme una nota lila". "Esto es viejo, viejo como las catedrales en "fa mayor". Los Goncourt ya hablaban de ello. En cuanto a la pintura-experiencia religiosa no es otra cosa que la "poesía-oración" tan cara al señor Abate Brémond; no soy yo, la historia contemporánea es la que impone el paralelo. La religión hace falta a algunos individuos: desde que el Cristianismo ya no puede satisfacer ningún espíritu exigente o simplemente serio, multitud de gente ha imaginado como un *ersatz* de teología, una pequeña religión esotérica: los poetas han inventado la "poesía-oración", puesta de moda por el señor de Lamartine; los pintores, el "cuadro-experiencia mística"; los filósofos, el "realismo mágico" de Robert Francis y compañía. Semejante orgullo o angustia semejante provocan el desconcierto de aquel que acaba de tomar en serio el hermoso texto de Arp, texto en el que declara que es necesario purgar al hombre de su pequeña vanidad, que es necesario restituirlo a su condición natural: un pequeño trocito de naturaleza.

Felizmente, las obras expuestas en el Museo de Peggy Guggenheim [2] valen más que las teorías con las que se ha creído indispensable justificarlas.

Arp podrá decir que "en la naturaleza una rama quebrada es igual, tanto en belleza como en importancia, a las nubes y a las estrellas"; Max Ernst asegurar que el *frottage* y el *collage* anulan toda noción de "talento" y reducen la iniciativa individual a la simple "capacidad de irritabilidad" de la retina, es evidente que si tal rama rota se presenta, en efecto, más bella que tal nube, esa otra nube será más bella que esa otra rama desgajada; por otra parte, según cada quien esté dotado de "irritabilidad", en la misma medida, por lo menos, variará su "talento". Sin perjuicio alguno, por "no objetivas" que sean algunas de las telas recientes de Max

2 Art of this Century 30 W. 57th. - New York City.

Ernst me obligarían a reinstaurar, si tuviera tendencia a subestimarlas, las nociones de oficio, de talento, de genio. En la admirable sala, concepción de Kiesler, donde están distribuídas las más bellas creaciones del arte "no objetivo", la diversidad, la plenitud y el brillo de los Max Ernst ofuscan la visión de muchas obras y no de las menos importantes. Para volver a fijar la atención es necesario, por lo menos, la *Granja* vista y soñada por Chagall, la *Torre rosa*, de Chirico o la escultura geométrica de Pevsner, aquella que desarrolla una tangente. Desiguales de estas obras perfectas, *La pastora de esfinges* de Leonor Fini; la *Nostalgia del espacio* de Domínguez; el *Recuerdo totémico* de Wolfgang Paalen; el *Pájaro en el espacio* de Brancus, ton otras tantas obras que acusan talento; con la misma seguridad con que al *Cambista* de Roymerswale preferimos el de Quentin Metsys, preferimos estas obras logradas a las recetas de Dalí, o a las *Merzbilder* de Schwitters. Objetivo o no, el arte no es más que valores: jerarquía y desigualdad.

Para apreciar los valores "no objetivos", no es necesario, naturalmente, como pretenden los críticos académicos o estalinistas, suscribir los manifiestos surrealistas o tomar partido por los abstraccionistas. Basta con tener ojos, gusto y memoria. Gusatr de Bosch o de Grünewald repudiando a Max Ernst, es confesar inconsecuencia. Extasiarse ante los vasos griegos de dibujos geométricos, ante los motivos abstractos del arte musulmán y bromear ante Pevsner, es confesar mala fe. Los bronces Chang, tres veces milenarios y las máscaras t'ao-tie, son perfectos monum.ntos de un arte "no objetivo". Toda la pintura china, o casi toda, es, respecto a Meissonier, lo que Brancusi es respecto a los yeseros que decoran los monumentos que levantamos a los muertos en la Gran (la pequeña) Guerra.

También es importante no engañarse sobre la importancia y la legitimidad de una distinción absoluta entre "objetivo" y "no objetivo" en pintura; cuando Dalí repite hasta la náusea esas rocas que son casas que a su vez son niñas sentadas en la playa, o cadáveres que salen de caballos en serie, por "interior" que sea el modelo, el resultado es tan "pompier" como un cuadro de Bourguereau; mucho más objetivo que una naturaleza muerta de Cézanne, o que los árboles de Corot, inspirados, en este caso, de un modelo "exterior". Los detalles de un paisaje Tanguy se hacen pronto tan familiares, tan naturales, tan "objetivos" por consiguiente, como las hojas de los árboles en un paisaje Hobbema. La noción de modelo "exterior" o "interior" me parece muy superficial, pues, si mi cuerpo me es, en un sentido, exterior, también se sitúa en el interior de mi conciencia. Lo que determina el carácter "objetivo" o "no objetivo" de una tela, de una escultura es, más que la naturaleza del "tema", la intensidad de la visión, la originalidad de la transposición y de la disposición. La virgen de Fouquet, con su fondo de ángeles rojos y azules, es menos "objetiva" que el cuadro de un sueño que reproduce tontamente y sin preocupación estética una condensación de imágenes ilógicas. Pero, un bello cuadro de Valentine Hugo, inspirado en un sueño, sin calcarlo, es tan poco "objetivo" como el Moisés de Miguel Angel o la Santa Catalina de Luini. Inspirado en... he aquí la expresión que define el carácter "no objetivo" de la obra de arte: el carácter, simplemente, de la obra de arte.

Leonardo de Vinci lo comprendió perfectamente: quería que el pintor se adiestrara en la alucinación mirando las grietas o las manchas de un muro; pero, exigía, también, que se dibujaran de memoria y minuciosamente, hojas, músculos, flores, una garra de felino. El artista "no objetivo" no ha aprovechado sino una mitad de la lección de Vinci, puesto que dice: "siendo mayor la parte que el todo, nuestro arte borra todos los demás".

Puede amarse la Venus de Cyrene y los volúmenes de Pevsner; el Budha de la colección Rockefeller y las Katchinas de los hopis; los jardines de Max Ernst y aquellos que dibujó Le Nôtre. Iré hasta afirmar que es un deber; pues si durante este primer medio siglo pasado el arte llamado "no objetivo" fué la fuerza viva y la sola fuerza creadora de valores plásticos, no podemos olvidar que se amputó todo aquello considerado como modelo "exterior"; ahora bien, si en nuestros días se pintaran las batallas de Ucello, no veo por qué las encontraríamos detestables bajo el pretexto de que en ellas existen caballos. A la segunda mitad de este siglo incumbirá, pues, integrar las experiencias, los fracasos y los éxitos del arte cubista o surrealista en una estética, severa si se quiere, tan severa como pueda desearse, pero que no excluya nada, ni siquiera las catedrales que el señor Calas quisiera quemar junto con Proust; ni las telas de Max Ernst que el señor Hitler quisiera quemar junto con Spinoza; ni a Antoine Pevsner que la ortodoxia estalinista quisiera quemar con todos los formalistas.

LA VIDA CONYUGAL

○ POR MAX AUB ○

DRAMA EN TRES ACTOS

PERSONAJES

Ignacio	Policía 2º
Samuel	Rafaela
Rubio	Lisa
Inspector	Señora Rubio
Policía 1º	Niño

ACTO PRIMERO

Una habitación modesta. Puerta al fondo del lateral izquierdo que se supone da al recibidor, otra en el lateral derecho que lleva al desván. Librería corrida al fondo, donde una ventana da un paisaje de tejados. Una panoplia y una cómoda a la izquierda; un armario empotrado en la pared, a la derecha. En primer término a la derecha, siempre del espectador, una mesa. Media mañana. En un puerto español, 1927.

ESCENA I

Ignacio, Rafaela

Ignacio, vestido con una bata usada; treinta y ocho años, sin afeitar, sentado a la mesa, hojea un libro, escribe. Llegan los lloros de una criatura. Ignacio se para, vuelve a su faena. Entra Rafaela, treinta y cinco años, belleza pasada, bata de andar por casa. Ignacio la mira.

RAFAELA.—¿Qué? ¿También te molesta que llore el crío?

(*Ignacio no contesta. Rafaela rebusca en los cajones de la cómoda.*)

RAFAELA.—Cuando se busca una cosa nunca se encuentra.

IGNACIO.—Si dieras con ella, no la buscarías.

RAFAELA.—Por lo visto crees que la casa es como un diccionario: que no tienes más que ir corriendo el dedo para dar con lo que buscas. (*Llora el niño.*)

RAFAELA.—(*Grita.*) Carmen, ¿qué haces que no atiendes a tu hermano?

IGNACIO.—¿Qué le pasa?

RAFAELA.—¿Es que tiene algo de particular que llore un niño de cinco meses? Si te molesta, no haberlo hecho.

(*Rafaela ha dado con lo que buscaba, va a salir.*)

IGNACIO.—¿Ha hecho Luis su gimnasia?

RAFAELA.—Después de almorzar me parece una barbaridad.

IGNACIO.—Mujer, han pasado más de dos horas.

RAFAELA.—A mí me parece una barbaridad.

IGNACIO.—Bueno. Que no la haga.

RAFAELA.—(*Grita.*) ¡Luis! Haz tu gimnasia. Ya has oído a tu padre. No saldremos de casa hasta que no la hagas. (*Más bajo.*) Si no la haces, se hundirá el mundo, hijo. ¡Benditos sean los analfabetos! (*A Ignacio.*) ¿No sales?

IGNACIO.—No creo. Tengo que acabar esto.

RAFAELA.—¿Qué? ¿Y la inspiración no baja esta mañana? Ya vendrá, hijo, ya vendrá. No te preocupes. Eso tienen de bueno las letras: que si no acabas hoy una cosa, la acabas mañana. Ahora, que el lechero no le tiene respeto a las musas. ¿Cuándo vas a ir a cobrar el artículo de *La Voz*? (*Llora el niño. Rafaela grita hacia adentro.*) ¡Niño, cállate!

VOZ NIÑA.—(*Dentro.*) Mamá, no sé lo que tiene. ¡Luis me está revolviendo los cuadernos!.

VOZ NIÑO.—(*Dentro.*) ¡No es verdad! ¡Son los míos! ¡Mamá, mamá!

RAFAELA.—¡Callaros, callaros, u os vuelvo la cara de un bofetón! No dejáis trabajar a vuestro padre. ¡Carmen!

VOZ NIÑA.—¿Mamá?

RAFAELA.—Cuando seas mayor dedícate a la literatura.

(Llaman. Supónese que en la puerta del piso.)

RAFAELA.—¡Vaya! ¡Lo que faltaba! ¡Si es alguien, estamos en plan de recibir! ¡Y tú sin afeitar!

VOZ NIÑA.—*(Fuera.)* Mamá, es un señor.

RAFAELA.—¡Ahora voy! *(Deja lo que cogiera en la cómoda encima de una silla, se arregla un poco el pelo.)* ¡Qué vida, señor, qué vida! Y tú ahí, como si todo te interesara nada... *(Sale, vuelve a poco, saca un bolso del cajón de la cómoda.)* El recibo de la luz. 25.40. No sé cómo vamos a llegar al 24 de este mes; porque lo que es al final no llegamos nunca... No sé qué manía es ésa de trabajar de noche; como si la luz del día no fuese buena... A lo mejor es demasiado fuerte y te señala las faltas... ¡25.40! *(Vuelven a llamar. Los críos arman un verdadero escándalo. Rafaela se deja caer en una silla.)* ¡No puedo más!

VOCES NIÑOS.—*(Fuera.)* Mamá, otro señor. *(Rafaela se levanta y sale. A poco vuelve a abrir la puerta.)*

RAFAELA.—Ignacio, aquí tienes una visita. No, pase usted. Está impresentable, pero para usted lo misma da. *(Rafaela deja paso a Samuel, 35 años.)* Usted me perdonará.

ESCENA II

Ignacio, Samuel

SAMUEL.—No faltaba más. *(Rafaela cierra la puerta. Ignacio, sorprendido, se levanta. Llega al centro de la escena, donde abraza a Samuel.)*

IGNACIO.—¿Tú por aquí?

SAMUEL.—Ya ves.

IGNACIO.—¿Qué diablos...?

SAMUEL.—Ahora te contaré.

IGNACIO.—Siéntate. *(Samuel se sienta.)* ¿Y los tuyos?

SAMUEL.—Hace tiempo que no los veo. Creo que están bien. ¿Y vosotros?

IGNACIO.—Ya ves.

SAMUEL.—¿Cuántos chicos tienes? ¿Tres?

IGNACIO.—Cuatro.

SAMUEL.—Claro. Hace tanto tiempo que no nos vemos. ¿Te defiendes?

IGNACIO.—Pst. Regular. Como siempre. ¿Y tú? Creía que no estabas en la ciudad.

SAMUEL.—Así era.

IGNACIO.—¿Siempre con tu política a cuestas?

SAMUEL.—*(Ríe.)* A cuestas, no.

IGNACIO.—Los periódicos se siguen metiendo contigo de una manera feroz. ¿Cómo te atreves a andar por la calle?

SAMUEL.—No saben que estoy aquí.

IGNACIO.—Los hombres no varían. Ya era lo mismo en el Instituto. ¡Qué líos no armaste con aquella Unión Estudiantil! ¡Siempre creíste que los hombres se podían redimir con sólo unirse! La panacea de los comités, el hambre de reuniones, comer de discutir... Como si el ser presidente o secretario entrañara una felicidad... Querido Samuel: ¡secretario perpetuo antes de nacer!

SAMUEL.—¿Crees en horóscopos?

IGNACIO.—Lo dirás en broma... pero a veces me pongo a dudar. Hasta me he vuelto supersticioso: creo que escribo mejor del 10 al 15 de cada mes. Y espero que me sucedan cosas buenas el día 12. Y me alegra si me dan un capicúa en el tranvía. Palabra. Es la chochez que empieza... Treinta y ocho años, viejo... Treinta y ocho... ¡Y eres más viejo que yo!

SAMUEL.—Cinco meses. ¡Pero soy más alto que tú!

IGNACIO.—¿Aún te acuerdas? ¡Qué discusiones! Ahora ya no hay caso... cada diablo en su casilla, y no hay quien nos saque... Pero supongo que si has venido a verme no es por el solo gusto de recordar tiempos pasados. Y tan pasados... Como te conozco, quieres algo de mí.

SAMUEL.—Tal como supones.

(Entra una niña de seis años.)

NIÑA.—Oye, papá.

IGNACIO.—Saluda a este señor.

(La niña saluda.)

NIÑA.—Papá, nos vamos a paseo.

IGNACIO.—¿Dónde?

NIÑA.—Al parque. Luis quiere llevarse los soldados y Carmen no quiere.

IGNACIO.—Lo que diga la mamá.

NIÑA.—La mamá no viene con nosotros. Tiene quehacer en casa. Oye papá: ¿Cómo se llamaba el Soldado Desconocido?

IGNACIO.—No se sabe. Por eso se llama así.

NIÑA.—*(Piensa.)* ¡Ah! ¿Cómo se llamaban sus papás?

RAFAELA.—*(En la puerta.)* ¡Silvia! No molestes, anda. Tus hermanos te esperan en la escalera. ¿Usted comerá con nosotros, Samuel?

(La niña ha besado a sus padres y se ha marchado.)

SAMUEL.—Pues... no sé. Depende un poco de lo que hable con Ignacio.

RAFAELA.—Con lo que sea, avise. *(Sale.)*

IGNACIO.—Bueno, tú dirás.

SAMUEL.—Si te dijera que lo he pensado, mentiría. Se me ocurrió de pronto. *(Pausa.)* Tú puedes sacarme del apuro. Es curioso cómo esas viejas amistades dejan raigones: ¿Qué tenemos de común tú y yo? ¿La edad? Quizá haya algo en el aire del año... o de los años en que nace uno.

IGNACIO.—Ahora eres tú el que va a creer en estrellas.

SAMUEL.—Bien sabes que no. Pero las condiciones económicas y sociales...

IGNACIO.—¿Cuándo dejarás de emplear palabras tan feas?

SAMUEL.—Llámalo como quieras, pero somos de la misma clase.

IGNACIO.—Y nos conocimos en las mismas clases.

SAMUEL.—Es más hondo que un chiste.

IGNACIO.—Bueno, ¿qué quieres?

SAMUEL.—Que me escondas.

IGNACIO.—¿Así andas?

SAMUEL.—Nadie sabe que estoy aquí. O, vamos, así lo creo. Voy a embarcar para América. No sé cuándo, pero muy pronto, muy pronto. Hasta ese momento, ¿quieres tenerme en tu casa? Aquí no vendrán nunca a buscarme. Ni siquieran saben que somos amigos. Si supusiera que esto podía acarrearte algún daño no te lo propondría.

IGNACIO.—Debieras de conocerme lo suficiente para suponer que esto último no es una razón para mí. ¿Cuánto tiempo supones...?

SAMUEL.—No lo sé. Espero un recado. Quizá horas, quizá unos días; con toda seguridad menos de una semana.

IGNACIO.—¿Has pensado que no estoy solo?

SAMUEL.—¿Vive alguien contigo?

IGNACIO.—¿Estás ciego?

SAMUEL.—¿Quién? ¿Tu mujer?

IGNACIO.—Me parece.

SAMUEL.—Te aseguro que hubiese pensado en todo menos en eso. En fin, si ésta es tu manera de decirme que no...

IGNACIO.—De ningún modo. Entonces eso de las huelgas, ¿es cosa seria? Yo no leo los periódicos. Mejor dicho, no leo en ellos más que lo que me interesa.

SAMUEL.—Es conveniente que me marche. Si no, a la vuelta de cualquier esquina me acribillan.

IGNACIO.—¿Te marchas por miedo?

SAMUEL.—Por miedo, no. Por economía. No puedo hacer nada aquí, ahora.

IGNACIO.—¿Y en América? ¿Vas a jugar al refugiado político? ¿Al revolucionario de café?

SAMUEL.—Eso era antes: cuando la rapidez, la velocidad, no habían transformado el mundo. Ahora se está cerca de todas partes. La lucha ya no es cuestión nacional, el problema se plantea en una escala mucho mayor.

IGNACIO.—Te equivocas. El nacionalismo no ha sido nunca tan vivo, tan susceptible, tan fuerte. Una de esas contradicciones de las cuales tanto habláis y que son tan cómodas para resolver todos los problemas.

SAMUEL.—No he venido para discutir contigo, ni es hora para mí. Si aceptas, me quedo, si no, tengo que ir a buscar otro refugio.

(Ignacio se levanta, va a la puerta, llama.)

IGNACIO.—¡Rafaela!

RAFAELA.—¡Ahora voy!

(Samuel ha cogido un libro y lo hojea.)

ESCENA III

Ignacio, Rafaela, Samuel

IGNACIO.—*(A Rafaela.)* Pasa.

RAFAELA.—*(Entrando.)* ¿Qué hay?

IGNACIO.—Samuel me pide quedarse aquí por unos días. Le persigue la policía. ¿Qué crees?

RAFAELA.—¿Yo? ¿Es que me has consultado alguna vez para tus cosas? Lo que tú hagas bien hecho estará. *(A Samuel.)* Si me llamó no debe de estar muy seguro de sí mismo. ¿Algo más? No por nada sino porque se va a salir la leche. Con permiso. Entonces cuento con usted para comer. *(Sale.)*

IGNACIO.—Lo que no sé es dónde vas a poder dormir.

SAMUEL.—No te preocupes.

IGNACIO.—Arriba hay una buhardilla. Lo que no hay es cama. A lo sumo haremos que tres de los chiquillos duerman juntos y subiremos el colchón del mayor.

SAMUEL.—Tanto da.

(Llaman a la puerta del piso.)

IGNACIO.—Nunca llaman tanto, como no sea a fin de mes.

(Se oye ruido de conversación. Entra Rafaela.)

RAFAELA.—Por lo visto hoy es día de visitas. Ahí está un señor Rubio.

IGNACIO.—¿Rubio?

SAMUEL.—¿Rubio? ¿Aquél de padre mayordomo de los López Abascal? ¿Aquel empollón, chivato y siempre de parte de los profesores?

RAFAELA.—No sé.

SAMUEL.—*(A Ignacio.)* ¿Le ves mucho?

IGNACIO.—No ha venido nunca a casa.

SAMUEL.—*(A Rafaela.)* ¿Qué le dijo?

RAFAELA.—Que Ignacio tenía una visita. Dijo que no importaba, que esperaría.

SAMUEL.—¿No hay más salida que la del recibidor?

IGNACIO.—No. Esta puerta da al desván de que te hablé antes.

SAMUEL.—Ahí me meto. Supongo que no se pondrá pesado.

RAFAELA.—¿Y la visita?

SAMUEL.—Voló. *(A Ignacio.)* Siempre puedes decir que fué una excusa, que aún dormías... cualquier cosa. *(Sale por la puerta de la derecha.)*

RAFAELA.—Tus amigos siempre fueron tan simpáticos, y saben escoger sus horas. *(Sale, y al momento, abre la puerta para dejar paso a Rubio. Este es de la misma edad que Samuel e Ignacio; lleva un paquete de dulces en la mano, que deja sobre la cómoda. Va demasiado bien vestido.)*

RAFAELA.—Pase usted. *(Sale.)*

ESCENA IV

Ignacio, Rubio

RUBIO.—¡Hola! ¡Hola! Tanto tiempo sin vernos.

IGNACIO.—Meses.

RUBIO.—¿Ya no vas por casa de Lisa? Ya sabes que vivimos en el piso de arriba...

IGNACIO.—¿Y cómo se te ha ocurrido...? Anda, siéntate.

RUBIO.—Pasaba por ahí. Hace tiempo que Guzmán me dió tu dirección. Como he leído tus últimas cosas pensé: voy a subir a decirle al viejo Ignacio que aún vivo. Y que lo que escribe está muy bien, cada vez mejor.

IGNACIO.—Muy amable. ¿Lo crees así de verdad? Me extraña, porque queda poco que exprimir. Cada vez me cuesta más trabajo.

RUBIO.—Pues no lo parece. Sin eso no me hubiera molestado en subir tus cinco pisos. ¿Y qué? Por lo visto, la literatura, como siempre, ¿no nutre su hombre?

IGNACIO.—Ya conoces el país...

RUBIO.—Oye, ¿y la visita?

IGNACIO.—¿Qué visita?

RUBIO.—La que me dijo tu mujer que estaba contigo. A menos que con la magia de tu prosa la hayas encantado y hecho desaparecer.

IGNACIO.—*(Señalando la puerta de la derecha.)* Salió por ahí.

RUBIO.—¡Parece mentira cómo construyen hoy! Nadie diría que una casa como ésta tenga escalera de servicio.

IGNACIO.—¿Y qué leíste mío últimamente?

RUBIO.—La novela.

IGNACIO.—¿Cuál?

RUBIO.—La última.

IGNACIO.—¿Soledad contra Soledad?

RUBIO.—Sí. Es excelente. *(Pausa.)* Y ahora, ¿qué haces?

IGNACIO.—Artículos para vivir.

RUBIO.—¿Preparas algo más?

IGNACIO.—De momento no. Y tú, ¿qué haces?

RUBIO.—Negocios.

IGNACIO.—Así, ¿vagamente?

RUBIO.—Pues sí, vagamente.

IGNACIO.—Vas que da gloria verte... y olerte.

RUBIO.—Hay que aguantar el tipo. ¿No? Los negocios son más fáciles si te presentas ante tu posible cliente lo más emperifollado que puedas. Los hay que entonces no se atreven a decirte que no.

IGNACIO.—Serán malos comerciantes.

RUBIO.—De todo se vive. *(Pausa.)* Y qué, ¿no has vuelto a ver a ninguno de nuestros condiscípulos?

IGNACIO.—Salgo tan poco...

RUBIO.—¿González, el Papamoscas?

IGNACIO.—¿Qué se hizo?

RUBIO.—Creo que está de gran señor en Buenos Aires. ¿Y Olimpio primero?

IGNACIO.—Hombre, ése está metido en cosas de cine, gana el dinero que quiere.

RUBIO.—Ya sabes que murió Cortegana.

IGNACIO.—Sí, y Sastre. *(Pausa.)*

RUBIO.—¿No has vuelto a ver a Samuel?

IGNACIO.—¿Qué Samuel?

RUBIO.—Samuel Rodríguez. Erais muy amigos, siendo tan distintos.

IGNACIO.—No, hace años. ¿Sabes algo de él?

RUBIO.—Lo que todos. ¡Mira que acabar de líder de la U. G. T.!

IGNACIO.—Siempre le atrajo el poder, la política.

RUBIO.—¡Pero, hijo! ¡Política! ¡Háblame de Ernesto Guzmán! ¡Eso es hacer política! ¡Asambleísta y ministro a nuestra edad!

IGNACIO.—Sí, claro. *(Pausa.)*

RUBIO.—Por ahí dicen que si cogen a Samuel lo va a pasar mal.

IGNACIO.—¡Ah! ¿sí? ¿por qué?

RUBIO.—Comprenderás que al Gobernador no le divierte que le solivianten los obreros. ¿No sabes lo último que se le ha ocurrido?

IGNACIO.—No. Dí.

RUBIO.—Publicar, firmada por él, la lista de los edificios comprados estos últimos años por el Presidente. Como éste no se fía de nadie, los compra y registra a su nombre. La jugada era fácil.

IGNACIO.—¿Y son muchos?

RUBIO.—¡Figúrate!

IGNACIO.—¿Y por eso lo quieren matar?

RUBIO.—¡Hombre!... Matar es mucho decir! Bueno, *(se levanta)* encantado de haberte visto. Y ya sabes: tus últimas cosas son excelentes. Y no es sólo mi criterio, sino el de varias personas con quienes he hablado. Eso es literatura y no esas mixtificaciones políticas con que nos quieren embaucar ciertos plumíferos. Viejo, que sigas tan bueno. No molestes a tu señora. Despídeme de ella. *(Salen. Rubio se deja olvidado el paquete. Vuelve Ignacio, va a la puerta de la derecha, abre y llama.)*

ESCENA V

Ignacio, Samuel

IGNACIO.—¡Ya puedes bajar!

SAMUEL.—*(Entrando.)* ¿Qué quería este moscón?

IGNACIO.—No sé. Verme. Felicitarme. ¡A estas alturas!

SAMUEL.—¿No te escama?

IGNACIO.—No. ¿Por qué?

SAMUEL.—No se sabe nunca. Ya no me fío ni de mi padre.

IGNACIO.—¿De mí?

SAMUEL.—Tú eres otra cosa. Además, estás en la luna.

IGNACIO.—Gracias.

SAMUEL.—¿Quieres hacerme otro favor?

IGNACIO.—Ve diciendo.

SAMUEL.—Ve a correos. A lista, a ver si hay alguna carta para ti. Si la hay, me la traes. ¿Es ésta tu chaqueta?

IGNACIO.—Sí. ¿Tan urgente es?

(Samuel le ayuda a cambiarse la bata por la chaqueta.)

IGNACIO.—*(Sentándose.)* ¿Y decías que se te había ocurrido de pronto el venir aquí?

SAMUEL.—Sí, lo de correos era independiente.

IGNACIO.—Valiente maula estás hecho. *(Se levanta, por la puerta de la izquierda entra Rafaela.)*

RAFAELA.—¿Sales? ¿Así? ¿Sin afeitar?

SAMUEL.—Va a un recado. Vuelve en seguida.

IGNACIO.—No abras a nadie.

RAFAELA.—Supongo que si los niños vuelven... ¿O es que los niños no son nadie? No, si ya lo sé, para ti, fuera de tu propia persona, los demás no existimos.

SAMUEL.—*(Echándolo a broma.)* No te sabía tan egoísta.

IGNACIO.—Hasta en seguida.

ESCENA VI

Samuel, luego Rafaela, Policía 1º, Policía 2º

RAFAELA.—Usted me perdonará... la comida...

SAMUEL.—Por mí no se preocupe. Haga, de verdad, como si yo no existiera.

(Rafaela sale. Samuel hojea unos libros. Se sienta en la mesa, saca una libreta, apunta algo en ella. Llaman a la puerta del piso. Samuel se levanta y desaparece por la puerta de la derecha. Voces.)

RAFAELA.—No hay nadie.

VOZ.—Lo sentimos, lo sentimos.

(Se abre violentamente la puerta de la izquierda. Entran dos policías. Rafaela se queda atrás, terriblemente asustada.)

RAFAELA.—¿Ven ustedes cómo no hay nadie? Mi marido salió a un recado. Los niños están en el parque.

POLICÍA 1º—*(Por el armario.)* ¿Qué hay ahí dentro?

RAFAELA.—Un armario.

POLICÍA 1º—Abralo.

RAFAELA.—Está abierto.

(El policía lo abre y remira. El otro revuelve papeles en la mesa.)

RAFAELA.—Tenga cuidado. Es el trabajo de mi marido.

POLICÍA 2º—¿Cree usted que somos unos salvajes?

POLICÍA 1º—*(Por la puerta de la derecha.)* ¿Y ésta?

RAFAELA.—Al desván.

POLICÍA 1º *al* 2º—Anda a verlo. Yo miraré los otros cuartos. *(Sale.)*

POLICÍA 2º—¿La llave?

RAFAELA.—Aquí todo está abierto. Suba, pero no hay nadie...

POLICÍA 2º— La creo, señora. Pero nuestra obligación es registrar. Y registro.

RAFAELA.—Pero, ¿qué buscan?

POLICÍA 2º—Samuel Rodríguez.

RAFAELA.—¿Y por qué aquí?

POLICÍA 2º—Es la orden que traemos. Nos la telefonearon ahora mismo.

RAFAELA.—¿De dónde?

POLICÍA 2º—De la Dirección General. ¿Por qué le interesa?

RAFAELA.—Por nada. ¡A menos que crea que no importa que de pronto vengan a registrar mi casa!

POLICÍA 1º— *(Fuera.)* Señora ¿me hace el favor?

(Asomándose a la puerta de la izquierda.)

RAFAELA.—Entre, entre; es el cuarto de baño.

POLICÍA 1º—*(Fuera.)* ¿Qué? ¿Ya estás?

POLICÍA 2º—Un momento.

(El policía 2º abre la puerta de la derecha, se oyen sus pasos al subir la escalera. Rafaela sola en escena, angustiada. Ruido de vajilla rota. Acude el policía 1º en el momento en que regresa el 2º.)

POLICÍA 1º—¿Qué?

POLICÍA 2º—Nada. Señora, usted perdone, pero me parece que he tropezado con una jofaina de porcelana. Gajes del oficio.

POLICÍA 1º—¿Vamos? Buenos días.

POLICÍA 2º—Perdone usted el destrozo. Usted lo pase bien.

(Salen los dos policías. Se oye un portazo. Rafaela atraviesa la escena. Escucha en el dintel de la puerta de la derecha. Oye algo.)

ESCENA VII

Rafaela, Samuel

RAFAELA.—*(Asomada a la puerta de la derecha.)* Sí, se fueron.

(Entra Samuel, la ropa sucia, cepillándosela con las manos.)

SAMUEL.—¡Qué hijos de la gran...! Usted perdone. ¡Y yo creía que no me habían seguido. *(Pausa.)* No. Seguirme no me siguieron porque no habría habido razón para que no me detuvieran o me liquidaran en la calle, buenos son ellos...

RAFAELA.—¿Cómo no le vieron? Espere, ahora le doy un cepillo.

SAMUEL.—Juego de niños. Pasé al tejado de la casa vecina.

RAFAELA.—*(Buscando el cepillo en la cómoda.)* ¿Usted cree que le han denunciado?

SAMUEL.—*(Sonríe.)* Sin duda.

RAFAELA.—*(Con el cepillo en la mano.)* Y... y...

(Pausa. Samuel mira la cara descompuesta de Rafaela.)

SAMUEL.—¡Oh! No señora, no. ¡Ignacio no tiene nada que ver en esto!

RAFAELA.—¿Cómo lo sabe?

SAMUEL.—Como se saben estas cosas: porque no puede ser.

RAFAELA.—*(Dejándose caer en una silla.)* ¡Usted qué sabe! ¡Usted qué sabe! ¡Ustedes se fían de cualquiera!

SAMUEL.—Su marido no es un cualquiera.

(Llaman a la puerta. Sobresalto.)

SAMUEL.—¿Puede ser él?

RAFAELA.—Tiene llave.

SAMUEL.—¿Los niños?

RAFAELA.—Llaman tres veces.

SAMUEL.—*(Yéndose hacia la puerta de la derecha.)* Abra, abra!

(Sale por la derecha, Rafaela por la izquierda, ésta vuelve a poco, con Rubio.)

ESCENA VIII

Rubio, Rafaela, luego Samuel

RUBIO.—Me dejé olvidado antes un paquetito. Siempre llevo unos dulces a casa. Usted perdone. ¡Pero usted llora, señora! ¡No se preocupe por Ignacio! ¡Le soltarán en seguida! ¿Se llevaron detenidos a los dos, no?

RAFAELA.—¿Qué dice?

RUBIO.—Yo tengo buenas amistades y le aseguro que le soltarán en seguida. No tiene ninguna responsabilidad. El que viniera a verle Samuel Rodríguez y que cogieran a éste aquí, no quiere decir nada, como no sea el buen olfato de la policía.

SAMUEL.—*(Por la derecha, revólver en mano.)* ¡Manos arriba! Lo siento señora, pero si este caballero sale de aquí y da parte, como es natural, la policía volverá a molestarles, cosa a la cual no estoy dispuesto. No sé todavía cómo vamos a salir de este embrollo. Pero haré lo necesario para dar a esto un tajo radical. *(A Rubio.)* Ya suponía que eras tú, sabandija. Señora, hágame el favor de traer cuerdas y una sábana. *(Rafaela se deja caer en un sillón; no puede más.)* Descanse un momento, no tenemos prisa. ¿Venías a regodearte con tu obra, víbora? Pero aquí acaban tus hazañas, chivato. *(A Rafaela.)* ¿Se encuentra mejor? Siento no poder ayudarla. Haga

un esfuerzo, se lo ruego. (*Rafaela se levanta, pasa por el lado de Rubio. Este, de un salto se coloca tras la mujer y saca su pistola.)*

RUBIO.—¡Ahora mando yo!

(*Samuel deja caer su revólver, levanta los brazos. Rubio avanza hacia él; Rafaela se queda atrás.)*

RUBIO.—Y ahora me vas a seguir.

(*Rafaela mira angustiada a todas partes, luego, como movida por un resorte, coge una lanza de la panoplia y la hunde en la espalda de Rubio. Grita éste, Samuel se le echa encima y le aporrea la cabeza con la culata del revólver. Rafaela se desmaya en un sillón. Samuel carga con el cadáver y se lo lleva por la puerta de la derecha. Se le oye subir pesadamente las escaleras. Llaman en la puerta de la calle. Vuelven a llamar. Samuel baja, va a Rafaela, ésta vuelve en sí.)*

SAMUEL.—¿Cómo tarda tanto Ignacio?

RAFAELA.—¿Dónde fué?

SAMUEL.—A Correos. Está al volver de la esquina. . .

RAFAELA.—¿Y usted se extraña?

SAMUEL.—Sí. ¡Y tengo que verle en seguida, en seguida!

RAFAELA.—Pues vaya a la calle del Ayuntamiento Nº 4. Allí le encontrará. . .

SAMUEL.—¿Está segura?

RAFAELA.—Tan segura como de esta sangre que mancha el piso.

TELON

ACTO SEGUNDO

Una habitación estudio, cuadros vueltos contra las paredes. Un caballete vacío. En primer término un sofá-cama, como si verdaderamente la cuarta pared separara al público de la escena. Puerta al fondo izquierdo, en un recoveco, que da a la escalera. Dos puertas a la derecha.

ESCENA I

Lisa, 25 años, extranjera, e Ignacio

LISA.—¿Conque me haces una escena de celos?

IGNACIO.—¿Una escena? ¿A esto llamas una escena? ¿Qué te he dicho?

LISA.—Que salí ayer con Javier Puente, y que te molesta.

IGNACIO.—¡Qué imaginación!

LISA.—Ni siquiera me quieres dejar el gusto de suponerte celoso.

IGNACIO.—Por mí. . .

LISA.—Ya sé; por ti, todo. No te importa nada.

IGNACIO.—Todas decís lo mismo. . .

LISA.—¿No se te ha ocurrido pensar que es así de verdad?

IGNACIO.—Feliz tú que puedes suponer saber cómo son los demás. *(Pausa.)* ¿Trabajaste?

LISA.—No.

IGNACIO.—¿Por qué? ¡Tanto hablar, tanto discutir, tanto quiero hacer esto y lo otro y, a la hora de la verdad, a la hora de matar, lo dejas ir todo a la bartola, te tumbas o vas al café a charlar!

LISA.—*(Agradecida.)* ¿Por qué estas hoy tan duro conmigo? Me gusta que me regañes.

IGNACIO.—No tenéis vergüenza. Cómo puedes decir esto me gusta y esto no, así en la cara. . . Moriría antes.

LISA.—¿Estás seguro de no morirte de ganas de decirlo y, por hacerte el interesante, callar? O, ¿qué montaña se te pone delante que te impide decirme que me quieres?

IGNACIO.—*(Riendo.)* Si te dijera que te quiero empezarías a hacer lo que te diera la gana, segura de ti misma, y yo ya no contaría para nada. No hay cadena como el silencio.

LISA.—Pero, ¿me quieres o no?

IGNACIO.—Cualquiera sabe.

LISA.—¿Por qué te querré yo? Me venciste con una sola frase: "Te necesito". No podías haberte acercado a mí con una palabra que más me removiera: adulabas mi vanidad; despertabas la madre, y espejismos del papel de mandona: vas a hacer esto o lo otro. . . y lo peor es que me necesitas, pero ni tú mismo sabes para qué.

IGNACIO.—¡Si lo llegara a saber! ¿No te basta que me encuentre a gusto contigo?

LISA.—No.

(Lisa atrae a Ignacio hacia ella. Medio tumbados en la cama, se besan.)

LISA.—¿No vendrás el sábado a Monteverde? Pensamos volver andando por Puerto Ferreras. Es una excursión magnífica. ¿Vendrás? ¡Me alegraría tanto! ¡Pasar contigo un día entero! Un día en el campo, al aire libre! ¡Subir, trepar, correr!

IGNACIO.—Olvidas que soy un viejo.

LISA.—¡Qué viejo, ni qué ocho cuartos! Lo que pasa, lo que sucede de verdad es que eres un perezoso. No quieres moverte de tu concha. Te molesta andar, te molesta moverte: quieres que te lo sirvan todo a domicilio; tu bata, tus zapatillas, tu sillón, tu cama. Las piedras de la ciudad te han carcomido.

IGNACIO.—¿Para qué quieres que me arrastre subiendo cuestas o montes, o cerros? ¿Para ver desde arriba lo que tengo a mano desde abajo? ¿Vale la pena perder el tiempo que puedes aprovechar en las hojas de un libro? Lo único que me importa es aprender.

LISA.—Y crees que un paseo, una excursión, ¿no enseña?

IGNACIO.—Sí, pero cansa.

LISA.—¿No vendrás?

IGNACIO.—No. Además, no podría. ¿El sábado has dicho? Tengo que ir al dentista con la mayor.

LISA.—*(Levantándose.)* ¡Luego me acusas de no tener pudor! Y, a cada momento, me nombras tu mujer o tus hijos.

IGNACIO.—¿Existen o no?

LISA.—¿Por qué te quiero? No me das nada de lo que me gusta. ¡Puerco espín!... Unicamente si te pones a cantar tus canciones absurdas, tumbado en la cama... Y hasta creo que ni siquiera te gusto.

IGNACIO.—¡Quién sabe!

LISA.—Calle, sér odioso. *(Pausa.)* Nunca he tenido confianza en mí. Tú acabas de destrozarme. Cuando era pequeña, allá en Virginia, me llevaba mi abuela a ver bailar la gente, los domingos por la tarde. Yo miraba cómo volteaban las parejas. Me daba una gran envidia su seguridad. Me parecía imposible salir en medio de los demás y empezar a dar vueltas. ¡Qué envidia le tenía a nuestra cocinera, una negra que se llamaba Alhelí, y que se iba a bailar los sábados por la noche...! Quizá esta misma timidez me ha llevado a hacer, a cierraojos, tiempos después, las mayores barbaridades.

(Llaman a la puerta.)

IGNACIO.—¿Quién será?

LISA.—¿Cómo quieres que lo sepa?

IGNACIO.—*(Levantándose.)* Me tengo que marchar.

LISA.—Ya me extrañaba...

(Lisa abre la puerta. Es Samuel.)

ESCENA II

Lisa, Ignacio, Samuel

SAMUEL.—Buenos días. ¿Está don Ignacio López? *(Ve a Ignacio.)* ¡Hola!

IGNACIO.—¿Qué pasa?

SAMUEL.—Tengo que hablar contigo en seguida.

IGNACIO.—¿No se conocen?

SAMUEL.—No. Es decir, me parece que ya he visto...

IGNACIO.—*(Va a presentar a Samuel, pero se arrepiente de dar su nombre.)* Un amigo. Elisa Durkheim.

SAMUEL.—Tanto gusto.

LISA.—El gusto es mío.

IGNACIO.—Bueno. ¿Qué sucede?

SAMUEL.—Quisiera hablar contigo a solas. Supongo que la señorita Durkheim no se ofenderá.

IGNACIO.—Bueno. Vámonos.

SAMUEL.—Mejor aquí que en otra parte... si puede ser.

LISA.—No faltaba más; aunque no hay más cuarto que éste. Tengo que preparar la comida; así que: en la cocina estoy. Hasta ahora. *(Sale por la derecha.)*

IGNACIO.—Tú dirás.

SAMUEL.—Ante todo: ¿había una carta?

IGNACIO.—Sí.

SAMUEL.—Trae.

(Ignacio le da una carta. Samuel la abre y lee.)

SAMUEL.—Esto arreglará muchas cosas. Embarco esta noche.

IGNACIO.—¿Y no podías esperar que volviera a casa...? Además, ¿quién te dijo que estaba aquí?

SAMUEL.—Rafaela.

IGNACIO.—¿Qué?

SAMUEL.—Sí. Tu mujer. ¿Creías que ella ignoraba...?

IGNACIO.—*(Bajo.)* Sí. Menudo lío. Pero, ¿a qué santo te dió la dirección?

SAMUEL.—Siéntate. Y vamos por partes. Cuando te fuiste, llegó la policía: para detenerme. No dieron conmigo. Al minuto volvió Rubio.

IGNACIO.—¿Rubio?

SAMUEL.—Rubio, sí. Vió a tu mujer tan descompuesta y sola, que supuso que nos habían detenido a los dos. ¿Cómo lo había de saber? ¡El era el delator! De eso no cabía duda. Además, me quiso llevar consigo. Lo maté.

IGNACIO.—Pero, ¿cómo?

SAMUEL.—En el desván está. Metido en un cajón. Ahora la cosa será sencilla: embarco esta noche, me lo llevo. En alta mar ya daré con una ocasión para deshacerme de él.

IGNACIO.—¿Y Rafaela?

SAMUEL.—Deshecha. Hubiera podido esperarte en casa. Pero por una parte la necesidad de saber lo de la carta y por otra el barullo y el desquiciamiento que producen acontecimientos como el sucedido, me empujaron a verte en seguida.

IGNACIO.—¡Rubio! Es fantástico. No, fantástico no. Ahora los gobiernos se han convertido en puras policías. Gobiernos como el nuestro, se entiende. Dictaduras sin policías no se comprenden. Napoleón fué el instaurador.

SAMUEL.—¿No crees que debieras ir a casa?

IGNACIO.—Tienes razón. ¿Tú qué haces?

SAMUEL.—¿Podría quedarme aquí? La muchacha es de confianza, ¿no?

IGNACIO.—*(Va a la puerta de la cocina, la entreabre.)* ¡Lisa!

LISA.—*(Entrando.)* ¿Acabaron?

IGNACIO.—¿Puede quedarse aquí mi amigo hasta la noche?

LISA.—¿Por qué no?

IGNACIO.—Yo me marcho ahora; volveré luego. *(A Samuel.)* ¿Quiéres algo?

SAMUEL.—Ven por mí a las 6. Si puedes recoge esta maleta en la estación. ¿Quieres? *(Le entrega un resguardo.)*

IGNACIO.—Bueno.

SAMUEL.—Van a pasar en seguida por tu casa, por la caja. Avisé por teléfono antes de venir aquí. Es de suponer que no ocurra nada más. Si no ya encontrarás un medio de avisarme. ¡En qué líos te he metido! Perdona.

IGNACIO.—Hasta luego.

SAMUEL y LISA.—Hasta luego. *(Ignacio sale.)*

ESCENA III

Samuel, Lisa

SAMUEL.—Usted perdonará esta intrusión. Pero no tenía dónde escoger.

LISA.—Siendo amigo de Ignacio, ésta es su casa.

SAMUEL.—Desde ahora quiero avisarle que si llaman me esconderé. ¿No hay más salida que ésta?

LISA.—No. *(Samuel indica las puertas de la derecha.)* La cocina. El cuarto de baño.

SAMUEL.—¿Tienen ventanas?

LISA.—Tragaluces.

SAMUEL.—¡Qué le vamos a hacer!

LISA.—¿Le buscan?

SAMUEL.—Tengo, vagamente, esta impresión.

LISA.—¿Dónde ha ido Ignacio? No, si he sido indiscreta no me conteste.

SAMUEL.—Sucedió un incidente desagradable en su casa. *(Pausa.)*

LISA.—¿Hace mucho que conoce a Ignacio?

SAMUEL.—Veinte años, o más.

LISA.—¿Siempre fué igual?

SAMUEL.—¿Qué entiende usted por igual?

LISA.—Tan encerrado, tan desesperado.

SAMUEL.—No sé. Hacía mucho que no lo veía.

LISA.—¿Cómo lo ha encontrado?

SAMUEL.—Bien. Igual.

LISA.—Perdóneme, pero me parece que su mujer le hace la vida insoportable.

SAMUEL.—No creo. No me he dado cuenta. No podría haberme dado cuenta. Y eso que, ¡cualquiera sabe!, Rafaela es buena y muy valiente. Supongo que los chicos la tienen muy sujeta. Cuatro hijos son muchos hijos cuando los finales de mes son largos, y que, a pesar de todo, hay que presumir la burguesía que se lleva dentro. Además, Ignacio no debe de ser un hombre muy... conllevable.

LISA.—¿Por qué dice usted esto?

SAMUEL.—Hombre, los genios tienen estas pegas. Pero no me haga usted mucho caso, y perdóneme; estoy y no estoy aquí.

LISA.—*(Sonríe.)* Usted, ¿no se tiene por genio?

SAMUEL.—Por genio, no; por insoportable. sí. Y más para usted en estos momentos, seguramente le impido hacer...

LISA.—¡Oh, no! Además me encanta encontrar un motivo para dejar de hacer las cosas.

SAMUEL.—Usted pinta, ¿no?

LISA.—Sí.

SAMUEL.—¿Y cómo se le ocurrió venir a caer aquí?

LISA.—Gané una beca. De pronto el mundo se me convirtió en un lugar accesible. Podía escoger el país que deseara. El Mediterráneo lo llevamos en el alma todos los que hemos leído dos libros. Ganas de revivir.

SAMUEL.—¿Ha pintado usted mucho?

LISA.—¡Oh, no! He ido de pueblo en pueblo, he tomado apuntes para el día de mañana. Ya no sé si es la pintura lo que me interesa. Nada tienen que ver las condiciones en que se trabaja con el resultado. Creí que al llegar aquí, con un estudio y unas calles empinadas iba a pintar maravillas.

SAMUEL.—Tratándose de belleza, quizá. Pero nada más. La belleza la da Dios. A mí me interesa otra clase de belleza. Peleo por un mundo donde todos se den cuenta de esa que le interesa a usted, pero a todos ¿eh?

LISA.—¿Una especie de paraíso de los intelectuales?

SAMUEL.—Y de los que no son intelectuales.

LISA.—¿Usted cree en él?

SAMUEL.—Creo en su camino.

LISA.—Por lo visto es peligroso.

SAMUEL.—En estas latitudes, con Primo de Rivera...

LISA.—¿Y ese verse y sentirse perseguido a todas horas?

SAMUEL.—Crea una manera especial de vivir. Los amigos se aprecian más. Es la guerra. Va uno por la calle como si en cada esquina apuntara una ametralladora, el susto de cada momento forma el vacío del pecho. Luego se domina uno y, una vez hecha la jugada, está atento al rodar de la bola.

LISA.—¿Y por qué escogió esta manera de vivir?

SAMUEL.—¿Se lo digo? Por lo que se escoge siempre, cuando se puede escoger: porque me gusta, y porque me empujan todos los que no pueden escoger. A pesar de mi horror a la alabanza creo que esto último es más verdad que lo primero.

(Llaman a la puerta. Samuel sale por una puerta de la derecha. Lisa abre, es Rafaela.)

ESCENA IV

Lisa, Rafaela

LISA.—¡Ah! Pase usted.

RAFAELA.—¿Está Ignacio?

LISA.—Salió hace un momento.

RAFAELA.—*(Se tambalea.)* Entonces... *(Lisa no se atreve a socorrerla. Rafaela entra y se sienta en un sillón. Lisa cierra la puerta.)* ¿Dónde ha ido?

LISA.—Creo que volvió a ... su casa. ¿Puedo ayudarla en algo?

RAFAELA.—No. Gracias. Pasará en seguida. *(Queda con la cabeza entre las manos. Pausa larga. Lisa no sabe qué hacer.)* No podía resistirlo más.

LISA.—Si viene a hacerme una escena, es inútil.

RAFAELA.—*(Se queda mirando fija, a Lisa, se echa a reír estrepitosamente.)* ¡Ja, ja, ja... ja, ja, ja! ¡Una escena! ¡Infeliz! ¿Sabe usted lo que acabo de hacer? ¡Acabo de matar a un hombre!

LISA.—*(En un grito.)* ¡Ha matado usted a Ignacio?

RAFAELA.—Entré aquí preguntando por él. *(De pronto, ríe.)* Yo, ¡madre de cuatro hijos!, acabo de matar a un hombre que no conocía... o casi. *(Pausa.)* ¿No ha venido Samuel Rodríguez?

LISA.—Vino un amigo de... No sabía que fuese Samuel Rodríguez.

RAFAELA.—¿Marcharon juntos?

LISA.—Sí.

(Entra Samuel, por la derecha.)

ESCENA V

Lisa, Samuel, Rafaela

SAMUEL.—No hay necesidad de que mienta usted, Lisa. Estoy aquí, Rafaela, ¿ha sucedido algo nuevo?

RAFAELA.—¿Más quiere usted? ¿No le basta? ¿Es que yo podía estar en casa con "eso" allá arriba?

SAMUEL.—¿Y los niños?

RAFAELA.—Los mandé con su abuela. *(Bajo.)* Y vine a por mi marido. *(A Lisa, duramente.)* ¡He venido a por mi marido! ¡Ya ésta bien! Pero ahora, de pronto, he cambiado de opinión: he venido a que se quede usted con él. *(Fijándose en Samuel.)* ¿Se va usted a quedar aquí? ¡Por lo visto lo mismo le da la casa de la mujer que la de la querida!

SAMUEL.—Embarco al atardecer. ¿Fueron por la caja?

RAFAELA.—No hasta que yo salí de casa.

SAMUEL.—*(Fastidiado.)* ¡Bendita sea! *(A Lisa.)* ¿Tiene teléfono?

LISA.—No. En el bar de la esquina.

SAMUEL.—Tengo que ir. *(A Rafaela.)* Ustedes tienen teléfono ¿no?

RAFAELA.—Sí.

SAMUEL.—¡A ver si tengo la suerte de coger a Ignacio todavía allí! *(Samuel sale. Vuelve en seguida.)* ¿Qué número?

RAFAELA.—Está en la guía.

(Samuel sale. Pausa. Rafaela se queda mirando largo rato a Lisa.)

RAFAELA.—No hay duda: entre las dos, usted es la más joven. Creía que a Ignacio ya no le importaban estas cosas. *(Pausa.)* Ya no viene usted por casa. ¿Le da vergüenza? Lo comprendo. ¡Es tan fácil lo que ha hecho! Usted no ha parido. Usted tendrá todavía el pecho firme, y el vientre sin arrugas. No se atreven a tener hijos, ahí le duele, si le quiere. Después de cada sesioncita tiene usted que salir corriendo, ¿no? ¡Arrastrada! ¿Qué? ¿No sabe qué decir? ¿O calla la señora pintora porque lastimo sus castos oídos? Claro, no tiene que lavar los calzoncillos del señorito, no tiene que remendar los calcetines del señor, no tiene que soportar los ronquidos ni las vueltas y revueltas del genio. Ni que aguantar los silencios del caballero. Porque supongo que vendrá aquí y será todo miel: "No te molestes, querida, no faltaba más. Ya lo haré yo. ¿Cómo te puedo ayudar?" ¿No? Y no tiene que soportar el alzarse de hombros o el irse el pobrecito a la calle dando portazos que le destrozan a una el estómago. Claro: usted es la señora pintora y yo soy la criada. Lo oye usted bien: la criada. La que va, corre, anda, friega, lava, plancha y recibe las reclamaciones

agrias, la que lava los pañales, se preocupa de las clases, del calzado, de los remiendos de los trajes de los niños. Y la compra, la cocina, y la grasa de los cacharros, y venga a darle al estropajo. Y luego, por la noche, rendida, si no vas al cine para acompañar al señor que se ha estado todo el día quieto ante la mesa, ¡Ah, entonces! "¡Siempre metida en casa!" ¡Cuando se te ofrece la ocasión de pasar el rato no quieres!" ¡No quieres! ¡No quieres! Los huesos molidos, la espalda rota... ¡Y la basura sin bajar! ¿Quién friega? ¿quién seca? ¿quién barre? Y por la noche aún, a veces el señor quiere divertirse... ¡Pero esto se acabó! ¿Me oye? ¡Se acabó! Desde ahora usted va a cargar con el mochuelo. ¡El y sus novelas! ¡El y sus artículos! ¡Ah! Porque, además, hay que aguantar la lectura de sus partos. ¡Y le aseguro que no todos son divertidos! ¡Y desgraciada de ti si, después de haberte pedido sinceridad, tienes la desgracia de decir, de verdad, lo que te parece! Porque entonces ya no tiene una gusto, ni criterio, ni nada. No lo dice, pero se acuesta y te vuelve la espalda, sin pío. Y la noche empieza, larga, larga... Usted, ¡qué ha de saber lo que es tener la espalda deshecha de lavar! ¡Las manos rugosas y rojas del fregoteo! ¡Usted es una artista! ¡A usted le dura el esmalte de la manicura! ¡Usted encuentra cuanto escribe precioso! Y un día tras otro, y una semana, un mes, y un año y otro año. *(Rafaela mira largamente a Lisa.)* ¿Qué? ¿Además me tiene lástima? ¿No? Pues se acabó. ¿Me oye? Se acabó. Y me quedaré con los chicos, con mis hijos, míos, míos, a ver si esa ancla les desgarra los costados poco a poco.

LISA.—Señora, yo quiero a Ignacio, pero creo que él no me quiere.

RAFAELA.—*(Ríe.)* ¡Eso me faltaba oír! Pero, ¿ahora se da usted cuenta de que él no quiere a nadie? Porque para él sólo cuenta su ombligo, su literatura, y, hasta si me apura mucho, su facha. ¿No le ha visto? Siempre mirándose, siempre fijándose en las reacciones de su propia persona. El mundo, yo, usted, sus hijos, le importan un comino... *(Llaman.)* Abra, abra. *(Lisa abre. Es Ignacio.)* De ti estábamos hablando.

ESCENA VI

Ignacio, Rafaela, Lisa

IGNACIO.—*(A Rafaela.)* ¿Por qué viniste?

RAFAELA.—¿Es que no tengo derecho de venir a casa de mi marido? ¿O no es ésta tu casa?

IGNACIO.—*(Desconcertado.)* ¿Y Samuel?

RAFAELA.—Hombre, tuviste tiempo de afeitarte.

LISA.—Bajó a telefonearte. Ya no estarías en... casa.

IGNACIO.—*(A Rafaela.)* ¿Qué pasó? Cuenta.

RAFAELA.—He matado un hombre. ¿Eh? ¿Te das cuenta? He matado un hombre. Con estas manos. ¿Las ves? Con estas manos, cansadas de lavar, de zurcir, de limpiar; con estas manos, he matado un hombre, ¿qué te parece?

IGNACIO.—No lo mataste tú.

RAFAELA.—¿Que no?

IGNACIO.—Fué Samuel. Me lo dijo.

RAFAELA.—Es lo menos que podía decir, porque como traer desgracias, me parece difícil hacerlo mejor.

IGNACIO.—¿Qué culpa...?

RAFAELA.—¿Es que me vas a decir que no es responsable del zafarrancho? ¿Qué hubieses dicho si en vez de ser un amigo tuyo del alma hubiese sido una amiga mía la que hubiera puesto en movimiento todo este drama? Aunque me haya dado el gusto de volver a ver esta... señorita. ¿Qué piensas hacer? Porque te advierto que el cadáver está en casa. ¿Qué? ¿De qué te sirven ahora tus poesías? *(A Lisa.)* Porque el señor tiene en menos ensuciarse las manos y cree que si hubiese aceptado el puesto que le ofrecía mi hermano en su negocio se hubiese rebajado. ¡Y si el dinero no al-

canza para una criada, para eso está la mujer!

IGNACIO.—¿Sirve para algo cuanto dices? No es la primera vez que lo oigo. Ni el lugar es adecuado.

RAFAELA.—No es la primera vez que lo oyes, pero quizá la última. *(Pausa.)* ¿Qué has hecho de mi vida? ¿Qué he conocido? ¿Qué he disfrutado? En el reparto he salido muy mal librada, pero que muy mal librada. Si crees que esto va a seguir así, estás muy equivocado. *(A Lisa.)* A fuerza de lavar tengo las manos que parecen papel de lija.

IGNACIO.—Ahora sacarás a relucir el piano.

RAFAELA.—¿Por qué no? ¿Te molesta? ¡Si, el piano! ¡Yo tocaba el piano! Bien o mal. ¡No importa! ¡Y cuando nos cambiamos de casa no fueron los libros del señorito los que se sacrificaron...! ¿Y es que mi hija no puede aprender?

IGNACIO.—Bueno, basta. Ya está bien. ¿O es que voy a aguantar...? ¡Mis hijos! ¡Ese odio que les inculcas, ese desprecio hacia mi incapacidad... práctica! ¡Porque no soy capaz de arreglarte la plancha eléctrica! ¡Y el vecino, sí! Ese constante remachar acedo, ese continuo retintín agrio: ¡Arréglalo con tu literatura! ¿Crees que es soportable que venga Luis a decirme: Papá: ¿te has fijado qué cansada está la mamá? ¿Es que crees que voy a suponer que sale de él la observación y su reflejo? "¡Lo único que pido es morirme. Lo único que pido es morirme!" Y no me lo dices a mí, escoges el peor momento: cuando te escuchan los niños, cuando te oye tu familia! ¡Tu querida familia que a cada momento me restregas por las narices! ¿No ves las caras de reproche de los niños para conmigo? ¡Y me tengo que callar! ¡Me has ido echando de tu vida. No te interesa nada! *(Lisa se ha deslizado por la derecha. Sale.)*

ESCENA VII

Rafaela, Ignacio

RAFAELA.—Eso son cuentos. ¡Déjate de literatura!

IGNACIO.—No dejas pasar una ocasión: picas, excitas, muerdes, punzas, hieres, ofendes...

RAFAELA.—Para ti todo se resuelve con palabras.

IGNACIO.—Nada de lo que me importe te interesa. ¡Lo mío...! ¿Cuánto tiempo dejé mi última novela sobre la mesilla de noche? Ahí quieta, para ver si la leías, ¿qué estuvo? ¿Dos meses? ¿Tres? Ni hojearla.

RAFAELA.—La leí.

IGNACIO.—¿Cuándo?

RAFAELA.—Aprovechando los ratos que supongo pasarías aquí.

IGNACIO.—Nada me dijiste.

RAFAELA.—¿Para qué?

IGNACIO.—¿Te gustó?

RAFAELA.—Sí. Pero, ¿te pregunto yo si te gusta cómo he remendado mi gabán? ¡Este que ha cumplido ya sus cuatro temporadas! ¿Te pregunto si te gusta cómo he quitado el polvo cada día, cada día? Para ti, tu trabajo existe porque a medida que trabajas van quedando huellas; crece y vive. Pero el mío, no, el mío y el de tantos. Por eso para ti el trabajo es gusto y para los demás maldición. Por eso y no por otra cosa cuando te ha salido la posibilidad de ganarte la vida, y las nuestras, de alguna manera corriente y moliente, la has rechazado con indignación. ¡Infeliz! Y además, ¿qué eres? Nada. Los demás te tienen en tan poco... ¿Con qué se come la gloria, fracasado?

IGNACIO.—No soy responsable de la idiotez de los demás. ¡También tú hubieras querido vivir de tu carrera!

RAFAELA.—¡Claro que sí! ¡Pero no vivo, ni viví!

IGNACIO.—Ni dejas vivir. Basta que yo diga una cosa para que inmediatamente la denigres. Si fuerzo los chicos a comer, saltas: "¡Me parece una barbaridad!" Y si arrío bandera y me pliego a tu parecer, dices con tu falso almíbar: "¡A hacerlo, que lo manda quien puede!" ¿Te acuerdas de anteayer, cuando me puse tu pañolón al cuello? ¡Qué cara pusiste

al verme! ¡Un pañuelo histórico, el pañuelo de la tía Magdalena! "¡Quítate eso en seguida!" ¡Con qué bríos! ¡Con qué furia! "¡Yo no me pongo nada tuyo! ¡A mí me gusta que cada cual gaste lo suyo!"

RAFAELA.—Sí. ¿Y qué?

IGNACIO.—Y ése que llevas ahora, ¿de quién es?

RAFAELA.—¡Creí que lo habías dejado por inútil! ¡No tengas cuidado, que no me lo volveré a poner!

IGNACIO.—¡No mujer, si a mí no me importa!

RAFAELA.—¡A ti no te importa nada! ¡Ni que yo haya matado! ¿Te das cuenta? ¡Por ti! ¡Por ti!

(Llaman, sale Lisa por la derecha y cruza para ir a abrir.)

RAFAELA.—*(A Lisa.)* Lo siento, joven, por si se le van algunas ilusiones. *(Lisa abre. Es Samuel.)*

ESCENA VIII

Lisa, Rafaela, Ignacio, Samuel

SAMUEL.—*(A Ignacio.)* Menos mal que estás aquí. *(Se lo lleva aparte.)* Esta tarde a las cuatro irán a por el paquete. No pudieron ir antes, no dieron con los compañeros necesarios.

IGNACIO.—La marcha, ¿esta noche?

SAMUEL.—Al anochecer. No creo que...

RAFAELA.—*(Interrumpiéndolo.)* ¿Se va solo?

SAMUEL.—Sí.

RAFAELA.—¿Habría algún inconveniente en que le acompañara alguien o algunos?

SAMUEL.—A usted no le puedo negar nada.

RAFAELA.—Es que esta joven y mi marido desean darse una vuelta por América.

IGNACIO.—¿Qué?

RAFAELA.—Ya lo has oído. Hasta ahora me creía incapaz de tomar una determinación de este género. Pero después de lo pasado, todo varía; tú te vas a marchar con ésta.

IGNACIO.—¿Con qué dinero?

RAFAELA.—*(Ríe y llora.)* ¡Oh Dios! ¡Dios! ¡Dios! *(A Lisa.)* Usted debe de tener algo, ¿no? *(A Samuel.)* Y el viaje es casi gratis, ¿no? ¡Ah! y no se preocupen. ¡Ya les haré yo el equipaje y lo enviaré por el próximo barco!

(Llaman. Ignacio y Samuel salen por la derecha.)

IGNACIO.—*(A Rafaela.)* ¿No vienes?

RAFAELA.—¿Yo? ¿Para qué?

(Se queda sentada. Lisa abre, es una señora con un niño de dos o tres años en brazos.)

ESCENA IX

Lisa, Rafaela, Señora de Rubio.

SRA. DE RUBIO.—Usted perdone, Lisa, ¿podría dejarme un poco de harina?

LISA.—¡Cómo no! Pase usted, señora.

SRA. DE RUBIO.—*(Entrando.)* Es que la chica ha salido y... *(Ve a Rafaela.)* Buenos días.

LISA.—*(Presentando.)* La señora de López. La señora de Rubio.

RAFAELA.—¿Rubio?

SRA. DE RUBIO.—Para servir a usted. ¿Le extraña?

RAFAELA.—¡Oh, no! Ha sido involuntario.

LISA.—Un momento. *(Entra en la cocina.)*

RAFAELA.—Ese niño, ¿es suyo?

SRA. DE RUBIO.—Sí, señora.

RAFAELA.—Muy guapo.

SRA. DE RUBIO.—Y muy bueno.

LISA.—*(Sale de la cocina con un paquetillo.)* Aquí tiene.

SRA. DE RUBIO.—Muchas gracias. Más tarde se lo devolveré.

LISA.—No corre prisa.

SRA. DE RUBIO.—Estoy algo preocupada. Pepe no ha vuelto todavía.

LISA.—No es tarde.

SRA. DE RUBIO.—Usted no lo conoce... Es la puntualidad personificada.

LISA.—Ya sé que se llevan ustedes muy bien.

RAFAELA.—Su marido, ¿en qué se ocupa?

SRA. DE RUBIO.—Negocios...

RAFAELA.—¿Así, mediano, con un bigotillo rubio?

SRA. DE RUBIO.—Sí, señora. ¿Es que usted le conoce?

RAFAELA.—Le conocí...

SRA. DE RUBIO.—Es el mejor de los maridos...

TELON

ACTO TERCERO

La misma decoración del acto primero. Por la tarde. Escena desierta, la puerta de la derecha, abierta. Entran luego, por la izquierda Ignacio y Samuel, arreglándose la ropa. Se dejan caer en unos asientos.

ESCENA I

Ignacio, Samuel

SAMUEL.—¿Qué hora tienes?

INACIO.—Las cinco.

SAMUEL.—*(Saca su reloj.)* Menos cinco.

IGNACIO.—¿Qué vas a hacer?

SAMUEL.—Bien pensadas las cosas, quedarme aquí.

IGNACIO.—¿No temes que vuelva la policía?

SAMUEL.—No es probable. Tuvimos suerte.

IGNACIO.—¿A eso llamas suerte?

SAMUEL.—Suerte de que Rubio telefoneara a la Dirección General al "salir" de aquí. Es difícil que supongan que volviera. *(Pausa.)*

IGNACIO.—¿A qué hora anochece?

SAMUEL.—No te preocupes, no tardará. *(Pausa.)* Pesaba, ¿no? ¡Hay que ver lo que pesa un muerto! Lo siento, pero no había otro remedio. No vinieron dos de los designados.

IGNACIO.—Creía que en vuestra organización no fallaba nunca nada.

SAMUEL.—¿Por qué dices tonterías? Hay gentes a quienes el alcohol, las emociones aguzan el entendimiento: no a ti. Estos dos compañeros no estaban en casa cuando se les avisó. ¿Qué podía hacer yo? No pudieron dar con ellos. Me pareció lo más rápido y seguro que viniésemos nosotros.

IGNACIO.—Sin duda, era lo mejor.

SAMUEL.—Ya estarán en lugar seguro. La tirarán en la desembocadura del río, esta noche.

IGNACIO.—¿No ibas a embarcarla?

SAMUEL.—Esa fué mi primera intención. Luego pensé en los peligros de la aduana. *(Pausa.)* No encuentro palabras para decirte otra vez cuánto siento lo sucedido. Pero dentro de una hora no quedará rastro de mi paso.

IGNACIO.—Una hora no es nada.

SAMUEL.—Según. *(Pausa.)* ¿Decidisteis quedaros?

IGNACIO.—¿Qué remedio?

SAMUEL.—¿Te das cuenta de lo que será tu vida de aquí en adelante?

IGNACIO.—Siempre pensé marcharme un día. ¿Quién no? Pero no puede ser. Hay un peso muerto que le retiene a uno. ¿Qué? ¿Pereza? ¿Inercia? ¿Algo más hondo? No sé. Pero algo que ata y me impide moverme. Quizá mi propia soledad y el convencimiento de que haga lo que haga no ha de servir para nada. *(Pausa.)* Lo único que me importa es lo que va saliendo de mí; vivo en espera de mi propia supuración. No es narcicismo; algo más hondo: la seguridad de no poder comunicar con nadie, la seguridad de que todos vivimos en compartimientos estancos entre los cuales no hay luz posible. Entonces: ¿qué más da pasear mis espaldas aquí o allá?

SAMUEL.—Estás perdido.

IGNACIO.—Perdidos, todos. Andamos vagando con el cielo que corresponde a la estrechez de nuestros hombros sobre la tierra que calca nuestros pies. Verticales líneas enormes que nada tienen que ver las unas con las otras. Te hablo, pero, ¿qué entiendes? Atento a lo tuyo, comprendiendo sólo lo que te atañe. ¿Qué esperas ahora? ¿Qué oyes? Sólo ves el día que dura enormemente. Ni siquiera me atiendes.

Hablamos en el vacío para nuestro vacío dolorido. Encajonados sin salida. Cuantos esfuerzos hagamos son inútiles, Samuel.

SAMUEL.—¿En esa agonía vives?

IGNACIO.—Idéntica a la tuya.

SAMUEL.—Estás equivocado. *(Pausa.)* ¿Qué hora tienes?

IGNACIO.—Deben ser la cinco y cinco, las cinco y diez...

SAMUEL.—Creo que un cambio de aires te convendría. A ti y a los que te rodean.

IGNACIO.—No te empeñes. Es inútil. No me puedo marchar. A pesar de todo quiero a Rafaela. El amor conyugal es algo extraño, como todas las cosas, tejido de contradicciones. Buen estambre, la costumbre... Resiste. Y los chicos. Estoy cogido a esta ciudad como una lapa a su roca; no hay quien me suelte.

SAMUEL.—¿Y Lisa?

IGNACIO.—También la quiero. Quiero a las dos y de la misma manera. Las quiero... pero, ¿cómo explicárselo en estas latitudes? ¡Cómo lo complicó todo la monogamía! ¡Ha falsificado tantas cosas añadiendo sufrimientos, inventando torturas! ¡Si ésta era una de las metas del cristianismo, la ha conseguido! ¡Prodigiosa fuerza del yo pecador! Puro gusto de sentirse culpable, con la absolución a la mano...

SAMUEL.—Yo te creía vuelto al catolicismo.

IGNACIO.—Hasta eso me ha sido negado por mí mismo. *(Pausa. Mira su reloj.)* Las cinco y diez. Parece mentira cómo crecen los días. *(Pausa.)* ¿Y te fías de ésos que vinieron a ayudarnos a bajar la caja?

SAMUEL.—Son militantes y de los buenos. Si no tuviese confianza en ellos, ¿cómo iba uno a vivir? Comprendo tu sorpresa. Porque mi mundo es mucho mayor que el tuyo.

IGNACIO.—No me engañes, Samuel. Estamos ahora en una frontera de verdad, la del tiempo; posiblemente no nos volveremos a ver: tú haces política porque tienes ansia de poder, deseo de mandar, voluntad de que el mundo se organice según apeteces.

SAMUEL.—Quizá haya algo de eso, quizá; pero no lo creo. Vine en deseo de la política por muy otro camino, Ignacio, por el de la decencia y el de la solidaridad. Comprenderás el primero...

IGNACIO.—En otro país que no sea el nuestro, donde todas las piezas del poder están podridas y cualquiera que se acerque a él se pudre, quiera o no. Habría que cambiarlo todo, de arriba abajo, y no tienes con qué... Y en cuanto a lo de la solidaridad...

SAMUEL.—Para ti uno y uno no harán nunca dos, sino eternamente uno y uno. Ahí están las raíces de tu tragedia. *(Pausa.)* No sabes lo que es el pueblo.

IGNACIO.—Uno, más uno, más uno. Uno orgulloso, más uno traidor, más uno tonto, más un cobarde, más uno bueno, más un enfermo, más un listo, un traidor, un orgulloso, un rufián, un zapatero, un albañil... Entelequia, Samuel, entelequia. Te dejas engañar por la algazara de un mitin, por el furor colectivo que producen unos gritos dados a una; por el empuje que da la masa, que luego, a luz de soledad y de razón, queda en nada. Confiésame que quieres mandar y te creeré. *(Mira su reloj.)*

SAMUEL.—Algo más quieres olvidar en tu furia negativa del mundo: la historia, el tiempo, y el deseo de justicia que empuja, que sopla siempre. Es difícil encontrar palabras... en la frontera, como dices. Mira estos hombres, sí, éstos que han venido por el cadáver de Rubio: ¿Qué les empuja, qué les manda? ¿Afán de poder como el que me atribuyes? ¡Vamos hombre! No. Ni siquiera hambre de justicia. Algo más hondo: se sienten hombres, tienen voluntad, virgen si quieres, deseo, determinación, resolución de ganar; mas a esa condición. Y trabajamos juntos para ellos. Deja aparte todas las envidias, voracidades, malquerencias y antipatías.

IGNACIO.—¿Te parece poco?

SAMUEL.—Sí. No llegan a pesar un adarme para mí en una noche de desconsuelo o de desengaños si me pongo a pesar los obstáculos y el fin. ¿O es que cuando escribes no te cuesta luchar con las palabras?

(Suenan unas campanadas lejanas. Ambos miran su reloj.)

IGNACIO.—¿Vamos a dejarlo? A ti te interesa el juicio de los hombres vivos, a mí me tiene sin cuidado. Lo único que le pido a la vida, ¿sabes lo que es?: que dentro de cien años, de doscientos, figure mi nombre en una historia de la Literatura; que un estudiante, dentro de cincuenta, de quinientos años, rebusque papeles para construir a su modo y manera mi vida.

SAMUEL.—Esa vida que tú crees que nadie sabe cómo es. ¡Te importa el nombre, no tú mismo! Una vida de papel.

IGNACIO.—El renombre. Una vida inmortal, por pequeña que sea. Conseguido eso, lo demás me tiene sin cuidado.

SAMUEL.—¿Te das cuenta...?

IGNACIO.—Me doy cuenta.

SAMUEL.—¿Y tus hijos?

IGNACIO.—¡Eso crece por generación espontánea!

SAMUEL.—¿A ese desierto has llegado?

IGNACIO.—Te lo digo porque eras el único amigo que tenía.

SAMUEL.—¿Era?

IGNACIO.—Nos une la luz que queda.

SAMUEL.—Pienso volver.

IGNACIO.—¿Triunfante?

SAMUEL.—Triunfante o no, a luchar.

IGNACIO.—¿Cómo quieres que se entiendan los hombres? Tú y yo tan amigos: ¡Y ya ves...! Llegas a casa de Lisa, vienes de "mi" casa, donde "mi" mujer ha matado un hombre. ¡Mi mujer! Y tú, "mi" huésped, razón de un crimen, que todavía no me explico; tú, de lo primero que me hablas, no es de la muerte, no es del cadáver, es de si llegó o no una carta. No lo entiendo.

SAMUEL.—Lo pensé subiendo la escalera. Siempre hay que premeditar un plan de lo que se ve a decir cuando la conversación próxima es importante. Procurar estar por encima de uno mismo. Controlarse. *(Pausa.)* Las cinco y veinte.

IGNACIO.—¿Crees que no estarías mejor en casa de Lisa? ¿O en un cine?

SAMUEL.—Ya te dije que no.

IGNACIO.—¿Y tu maleta?

SAMUEL.—Déjala, no importa. Es ropa.

IGNACIO.—Tontería perderla. Tomo un taxi; en un momento estoy de vuelta.

SAMUEL.—Como quieras. Además, el aire te sentará bien.

IGNACIO.—*(Levantándose.)* Hasta ahora.

(Sale. Al portazo aparece Rafaela, por la derecha. Los cabellos cogidos, delantal, un trapo en la mano. Parece, de verdad, una criada.)

ESCENA II

Rafaela, Samuel

RAFAELA.—¿Se fué?

SAMUEL.—A la estación. No las tiene todas consigo. Lo comprendo.

RAFAELA.—*(Sentándose.)* Era lo mejor. No se atrevió a despedirse. Es un cobarde.

SAMUEL.—Está usted equivocada. Fué a recoger mi maleta. La dejé en consigna. Vuelve en seguida. *(Pausa.)* No se va. No se van.

RAFAELA.—Entonces me marcharé yo. ¿O es que cree usted que la vida va a poder seguir como antes?

(Llaman a la puerta, Samuel va hacia la derecha.)

SAMUEL.—*(Como pidiendo perdón.)* Dentro de algunos minutos me marcharé.

RAFAELA.—Ya será hora. Aunque a veces se necesita un tajo así para sajar los diviesos. Y no puedo más. Ni siquiera sé cómo puedo...

(Sale Samuel por la derecha, Rafaela por la izquierda, vuelve ésta en seguida de Lisa, con una maleta en la mano, y la señora de Rubio.)

ESCENA III

Rafaela, Lisa, Señora de Rubio

SRA. DE RUBIO.—Usted perdone. Yo no me atrevía. Yo no sabía que usted era la esposa de Ignacio López. ¡Cómo es un ape-

llido tan corriente! Esta mañana Pepe, Pepe es mi esposo, me dijo que pensaba pasar a ver a su esposo de usted. Mi esposo no ha vuelto todavía, le he pedido a la señorita Durkheim *(lo pronuncia mal)* que hiciera el favor de darme la dirección de ustedes. Ha sido tan amable que se ha prestado a acompañarme. Me dijo que de todos modos pensaba venir. *(Pausa.)* ¿No estuvo aquí mi esposo esta mañana? *(Pausa.)*

RAFAELA.—No sé.

SRA. DE RUBIO.—¿No estaba usted en casa? *(Pausa.)*

RAFAELA.—Márchese, ésta no es una agencia de informes.

SRA. DE RUBIO.—¿No está su esposo en casa? Usted perdone. ¿No le dijo nada? ¿Se marchó en seguida? No ha vuelto a casa, ni ha telefoneado. Llamé a todas las casas de socorro. Nadie sabe.

LISA.—Ya le he dicho que no tiene nada de particular. Un día es un día. Se habrá quedado a almorzar fuera. No habrá podido avisarla.

RAFAELA.—¡Eso! ¡Eso! Crea usted a la señora, ella entiende mucho de eso. ¿No ha venido? ¡No importa!

SRA. DE RUBIO.—¿Usted cree?

RAFAELA.—*(Feroz.)* Creo, creo, creo. Y además, váyanse. ¿No me ven? ¿No ven cómo estoy? ¿No ven que estoy fregando? Sucia... *(A la señora de Rubio.)* ¿No ve mis manos? ¿No las huele? ¿No reconoce el olor? ¿No? ¡Váyase! ¡Váyase! *(Con los gestos y la voz empuja a la señora de Rubio, que sale.)*

ESCENA IV

Rafaela, Lisa

RAFAELA.—*(Volviéndose a Lisa.)* ¿Y usted, a qué viene? ¿Viene por él? Parece que que ya no se va. Pero todo no está perdido. Me marcho yo. Pero para venir a tomar posesión me parece un poco pronto. *(Bajo formidable.)* ¡Márchese!

LISA.—Venía a hablar con Samuel Rodríguez.

RAFAELA.—¿Así que ya se ha cansado y lo deja? ¿Cree que es posible? ¡Qué postura más cómoda! ¡Hoy escojo y mañana lo dejo! ¡Qué fácil! ¡Qué bonito! Como si fuera un escaparate: éste me gusta, éste no. No, no me diga nada: ya la veo frente a un escaparate; se arregla usted los labios, el bolso bajo el brazo, la falda corta, los tacones altos; y si no escoge, la escogen... Y no son hoteles los que faltan en la vecindad.

LISA.—¿Usted cree que mi vida aquí ha sido un encanto? ¡Usted no sabe lo que es tener un hombre de prestado! ¡Esperarlo a todas horas por si puede escaparse de casa, de "su" casa! Y el saberlo dormido, cada noche a su lado. ¡Del reparto del cual hablaba usted no ha salido tan mal librada! ¡No es que le envidie la respetabilidad! ¡Eso me tiene perfectamente sin cuidado! Soy libre y hago lo que me da la gana. No es el qué dirán, ni el tener que andar escondidos, que no nos ocultamos de nadie. No, no es eso: es el peso de la casa, la atadura de los hijos, la ligazón imborrable de la costumbre. He decidido marcharme.

RAFAELA.—¿Sola?

LISA.—Sola.

RAFAELA.—Sería demasiado bonito. ¡Ahí queda eso! Ande, lléveselo y déjenme descansar. ¿Oye? Descansar.

LISA.—El no quiere marcharse. He venido para hablar con Samuel Rodríguez.

RAFAELA.—¿Se va a marchar con él?

LISA.—Si él quiere.

RAFAELA.—¿Tan pronto cambia de gusto? ¡Ya! ¡Si es lo mejor! Después del escritor, el hombre de acción. ¿No tuvo otra idea mejor que traer a esta desgraciada aquí?

LISA.—¿Quién? ¿La señora de Rubio? Estaba muy intranquila. Yo pensé...

RAFAELA.—*(Remedándola.)* Yo pensé, yo pensé. ¿De dónde es usted? ¡Ah, sí, de Suiza! ¿No?... De Suiza tenía que ser. ¿Y es pintora?

LISA.—Sí. ¿Y qué?

RAFAELA.—Nada. ¡Benditos sean los analfabetos!

LISA.—¿Quiere hacerme el favor de llamar a Samuel?

RAFAELA.—*(Yendo hacia la derecha.)* ¿Por qué no Samuelito? *(En el quicio de la puerta.)* ¡Golfa!

ESCENA IV

Samuel, Lisa

(A poco de desaparecer Rafaela, por la derecha, por la misma puerta entra Samuel.)

SAMUEL.—Usted dirá, Lisa.

LISA.—Creí entender antes, en casa, que no habría dificultad para que embarcara más de uno. ¿Quiere usted, puede usted llevarme?

SAMUEL.—*(Sonriendo.)* Es un ofrecimiento... total?

LISA.—Como quiera. Me he convencido de que aquí ya no podría hacer nada. Hasta ahora me había dejado llevar por las circunstancias. No estoy muy segura de mí. Un poco como si me tuviera miedo. La escena de hoy, en casa, ha sido muy dolorosa. Creo que es mejor para Ignacio.

SAMUEL.—Y para usted.

LISA.—Entonces, ¿quiere?

SAMUEL.—Perdóneme: ¿Usted tiene un pasaporte en regla?

LISA.—Sí.

SAMUEL.—¿Usted está aquí bajo la protección del gobierno de su país?

LISA.—Eso supongo.

SAMUEL.—Entonces, ¿por qué se quiere arriesgar a una salida clandestina?

LISA.—No sé...

SAMUEL.—¿Porque "hace" muy bonito? Ande, ande. Esto es más serio que el romanticismo. No lo tome usted a mal. Yo apruebo decididamente su resolución de marcharse. No sólo me parece normal, sino necesaria. Lo que no entiendo es por qué se quiere... escapar conmigo. *(Ignacio ha entrado.)* Le advierto que a bordo me espera mi compañera. *(A Ignacio.)* ¡Hola! *(A Lisa.)* Le recomiendo que se vuelva tranquilamente a casa. Vaya mañana a su consulado y pida su visado.

LISA.—Ignacio, ¿no crees que es lo mejor?

IGNACIO.—Yo no creo nada.

(Samuel coge a Lisa por los hombros y la lleva hacia la puerta de la izquierda.)

LISA.—*(Volviéndose hacia Ignacio.)* No hay más remedio, no hay más remedio.

(Salen Samuel y Lisa, al instante vuelve Samuel.)

ESCENA V

Samuel, Ignacio

IGNACIO.—¡Eso sí que es literatura!

SAMUEL.—¿Y la maleta?

IGNACIO.—No la traigo.

SAMUEL.—¿Qué pasó?

IGNACIO.—La estación estaba materialmente plagada de policías.

SAMUEL.—¿Por qué? ¿Se marchaba de viaje el Gobernador?

IGNACIO.—No chancees. Nunca he visto tantos.

SAMUEL.—Además cada persona te parecería uno de la secreta.

IGNACIO.—Como dijiste que no te hacía absoluta falta... Pensé que quizá sería una tontería exponerse.

SAMUEL.—¿A qué?

IGNACIO.—A sacar la maleta.

SAMUEL.—Tuviste razón. *(Pausa.)* Estuvo aquí la mujer de Rubio.

IGNACIO.—¿Qué quería?

SAMUEL.—Sabía que su marido había estado aquí esta mañana.

IGNACIO.—¿Y?

SAMUEL.—Voy a marcharme en seguida. Ahora es lo prudente.

IGNACIO.—¿No ibas a esperar que se hiciera de noche?

SAMUEL.—Esa visita me ha dado mala espina. No quiero exponerme a más.

(Rafaela cruza la escena de derecha a izquierda con un cubo lleno de agua en una mano, una aljofifa en la otra. En este paso, vencidas las espaldas, arrastrando los pies, la mujer representa toda su derrota. Los hombres callan sobrecogidos, hasta que desaparece. Pausa.)

IGNACIO.—¿Está Margarita a bordo? No me habías dicho nada.

SAMUEL.—No, hombre, no. Me espera en Lisboa. Voy a despedirme de Rafaela.

ESCENA VI

Samuel, Ignacio, Rafaela.

(Rafaela entra, ya sin delantal, secándose las manos.)

RAFAELA.—¿Y, se marcha?

SAMUELA.—Sí.

RAFAELA.—Ya era hora...

SAMUEL.—Créame...

RAFAELA.—Sé lo que me va a decir, puede ahorrárselo.

SAMUEL.—Nunca supuse...

RAFAELA.—¿Y usted cree que yo...?

SAMUEL.—Esté donde esté, sea cuando sea, puede usted contar conmigo.

RAFAELA.—A buena hora, mangas verdes.

SAMUEL.—*(Abrazando a Ignacio.)* Adiós. *(A Rafaela, antes de salir.)* Es usted una mujer admirable.

(Salen Ignacio y Samuel. Vuelve Ignacio. Pausa).

ESCENA VII

Ignacio, Rafaela.

IGNACIO.—¡Por fin solos!

RAFAELA.—¡Tú siempre tan ingenioso! Y el plural te lo guardas donde te quepa. Yo me marcho.

IGNACIO.—¿A casa de tu madre? Supongo que no querrás correr este ridículo. ¿Dónde vas a ir? ¡Son ya muchos hijos, mucho tiempo, mucha sangre...!

RAFAELA.—No temas. No queda una gota. He fregado, fregado, fregado. Y creeme, soy perita en la materia: como bien fregado, está bien fregado. *(Pausa.)* Ahora no te quejarás de no tener argumentos, con lo tranquilo que eres, escribirás cosas magníficas que asombrarán al mundo.

IGNACIO.—Pero... ¿por qué?

RAFAELA.—Quisiera saberlo yo también. ¿El asco del chivato? ¿El miedo de vernos complicados? ¿Defender mis hijos? No sé. No sé...

IGNACIO.—Todo pasará...

RAFAELA.—¡Eso crees tú, con tu sangre de horchata! No quiero jugar a la Lady Macbeth, pero ¿cómo quieres que olvide? *(Pausa.)* ¿Qué vas a hacer?

IGNACIO.—*(No contesta.)*

RAFAELA.—¿Por qué no vas a cobrar el artículo de *La Voz?*

IGNACIO.—No tengo ganas de salir.

RAFAELA.—¡Si fuera para ir a una librería de viejo y volver cubierto de polvo y Dios sabe con cuánta porquería, otro gallo cantara!

IGNACIO.—¿Por qué este interés en que salga? ¿De veras te piensas marchar?

RAFAELA.—¿O es que crees que voy a poder seguir viviendo aquí, con esta sangre, con esta sangre...? *(Se echa a llorar. Ignacio se levanta, la coge por los hombres, Rafaela le abraza.)* ¡Oh! ¡Ignacio! ¡Ignacio!

IGNACIO.—Cambiaremos de piso. *(Bajo.)* Hablaremos con tu hermano para ver si esa colocación...

RAFAELA.—No. Cambiar de piso, sí. Pero lo de mi hermano, no. Sería una humillación por la cual no estoy dispuesta a pasar. Dijimos una vez que no y no vamos a rogar ahora lo que rechazamos antes. Si tú no tienes dignidad, yo sí la tengo.

(Llaman. Ignacio va a abrir. Se oye el alboroto de los chicos. Rafaela se tapona los oídos y sale por la izquierda. Ignacio vuelve).

VOZ DE RAFAELA.—No. No. Luego. Andad a quitaros los abrigos. Luego. ¡Quietos! ¡Carmen! No, no entréis aquí ahora. No molestéis a papá. A merendar. *(Rafaela entra.)* Luis trae el pantalón partido de arriba abajo

y me parece que Carmen tiene calentura. ¿Dónde pusiste anteayer el termómetro?

IGNACIO.—No sé, donde siempre.

RAFAELA.—No está. ¡Fuiste tú el que le tomó la temperatura a Luis!

ESCENA VIII

Rafaela, Ignacio, Policía 1º, Policía 2º, Inspector

(Llaman a la puerta.)

VOZ DE NIÑOS.—Mamá, unos señores.

(Rafaela va hacia la puerta, por la misma penetran los dos policías del primer acto, y el Inspector).

LOS RECIÉN LLEGADOS.—Buenas tardes.

IGNACIO.—Buenas tardes.

INSPECTOR.—¿Don Ignacio López?

IGNACIO.—Usted dirá.

INSPECTOR.—Quisiera hablar con usted un momento.

IGNACIO.—Estoy a su disposición.

INSPECTOR.—*(A los policías.)* Retírense. Si la señora es tan amable de acompañar a estos señores...

(Rafaela y los dos policías salen. El Inspector se sienta en la silla de Ignacio, tras su escritorio.)

ESCENA IX

Ignacio, Inspector

IGNACIO.—¿Con quién tengo el gusto...

INSPECTOR.—Inspector Jefe Herrera. *(Ignacio se inclina.)* Yo no soy aficionado a la literatura. Mejor dicho, sí lo soy, pero mi trabajo no me deja tiempo para leer libros. Ni siquiera novelas policíacas. ¡Y mire usted que solemos quedar bien en ellas!

IGNACIO.—Desgraciadamente yo no escribo novelas policíacas.

INSPECTOR.—Lo sé. Justamente trataba yo de decir que a pesar de no tener tiempo disponible para la lectura, sé perfectamente quién es usted, y se le estima. *(El Inspector enciende un cigarrillo.)* Por eso he venido a verle y no se le ha mandado venir a la Dirección. *(Pausa.)* ¿Usted no se había metido nunca en política?

IGNACIO.—Ni había, ni me meto, ni me meteré. No me interesa. Me importan mis libros. *(Va a la librería.)* Aquí está el último. Tendré mucho gusto en dedicárselo.

INSPECTOR.—Muchas gracias. Se lo agradezco. Mi señora es muy aficionada y yo lo leeré a la primera ocasión. Pero no se inmute usted. He venido aquí como un amigo y así es como quiero charlar con usted. Siéntese, hágame el favor. *(Ignacio se sienta.)* ¿Vino hoy aquí Samuel Rodríguez?

IGNACIO.—¿S a m u e l Rodríguez? Hace años que no lo veo.

INSPECTOR.—Por este camino no vamos a entendernos, mi amigo. ¿Conoce usted esta carta? *(Le alarga una que Ignacio coge.)*

IGNACIO.—No.

INSPECTOR.—¿Cómo venía en un sobre dirigido a usted?

IGNACIO.—¿A mí?

INSPECTOR.—Como usted puede comprobar. *(Le da un sobre.)* Yo mismo la he encontrado en el bolsillo de Samuel Rodríguez.

IGNACIO.—No sé. No tengo la menor idea.

INSPECTOR.—Seguramente este individuo abusó de su confianza, ya que va dirigida a Lista de Correos. ¿No le parece?

IGNACIO.—Es posible. Usted mismo lo dice. ¿Por qué no se lo pregunta usted a él? *(Pausa.)*

INSPECTOR.—¿Usted no sabe dónde está ahora?

IGNACIO.—No.

INSPECTOR.—En el puerto.

IGNACIO.—¡Ah!

INSPECTOR.—En el Puerto Central. *(Pausa.)* Embarcó.

IGNACIO.—No sabía.

INSPECTOR.—Para el otro mundo.

IGNACIO.—¡Ah!

INSPECTOR.—Es muy difícil jugar con nosotros. ¿No le parece?

IGNACIO.—Así creo.

INSPECTOR.—Por eso he venido a verle.

IGNACIO.—No veo...

INSPECTOR.—Estamos dispuestos a olvidar que ha tenido usted relaciones con ese... desgraciado.

IGNACIO.—Si yo...

INSPECTOR.—No se esfuerce, ni se preocupe. ¿No le estoy yo mismo diciendo...? Ahora bien, usted comprenderá que a cambio de este favor...

IGNACIO.—Pero, ¿qué favor?

INSPECTOR.—Si se empeña usted en no entender... *(Pausa.)* El régimen, por una aberración de plumíferos y pseudo-intelectuales, no tiene muchos valedores.

IGNACIO.—¡Yo no he escrito nunca nada que tuviera carácter político!

INSPECTOR.—Ya le he dicho que lo sé. Pero tampoco ha puesto su firma al pie de este documento de adhesión al régimen. *(Deja un papel encima de la mesa.)* ¡Oh! Esto no es un ataque. Ya sé que lo hará usted con sumo gusto. No tenemos prisa. Pasaré a recogerlo mañana. ¿Aquí o... en la calle del Ayuntamiento?

IGNACIO.—No se les escapa nada.

INSPECTOR.—Ya puede usted suponer que nos interesamos por la vida de cuantos tienen cierta influencia sobre la opinión pública. *(Se levanta.)* ¡Ah! Usted perdone. ¿Usted no recibe muchas cartas del extranjero?

IGNACIO.—No.

INSPECTOR.—No por nada. Por los sellos. Hago colección. Si alguna vez recibe usted alguno... Se lo agradeceré a usted mucho. Es mi violín de Ingres. He tenido mucho gusto. *(El inspector tiende la mano a Ignacio. Este duda, pero al final le alarga la suya. El Inspector sale. Se oyen voces en el recibidor. Luego entra Rafaela).*

ESCENA X

Ignacio, Rafaela

(Anochece rápidamente.)

RAFAELA.—¿Qué querían?

IGNACIO.—Nada. *(Pausa larga.)* Han matado a Samuel.

RAFAELA.—Por una vez que tenías un amigo simpático... *(Pausa. Rafaela recuerda las palabras de Samuel.)* Esté donde esté, sea cuando sea, puede contar conmigo... *(Pausa.)* Y... ¿del otro?

IGNACIO.—Nada. *(Pausa.)*

RAFAELA.—¿No te irás a meter ahora en política? ¡Es lo único que nos faltaría!

IGNACIO.—No tengas cuidado. *(Pausa.)* Me falta valor.

NIÑO.—*(Entrando.)* Mamá, ¿qué hay para merendar?

RAFAELA.—Ya os he dicho que pan y chocolate. El chocolate está en la alacena, el pan en el saco. ¿Es que Carmen no es bastante mayor? ¿No me podéis dejar en paz un solo momento?

NIÑO.—Yo no quiero chocolate.

RAFAELA.—¡Pues hay chocolate o tortas!

VOZ DE NIÑO.—*(Dentro.)* Yo tampoco quiero chocolate.

VOZ DE NIÑA.—*(Fuera.)* ¡Mamá! mamá!

(Rafaela y la niña salen. Ignacio se acerca a la ventana con el papel que le ha dejado el Inspector, lo lee a los últimos resplandores de la tarde. Vuelve Rafaela.)

IGNACIO.—Se me ha ocurrido una comedia.

RAFAELA.—¡Milagro! Seguro que no se podrá representar.

IGNACIO.—En un país en guerra civil, un pacifista recibe la visita de un antiguo amigo suyo, revolucionario. Llega un chivato.

RAFAELA.—Y la mujer de tu héroe lo mata.

IGNACIO.—No. Esto no tiene pies, ni cabeza. Es el apolítico, el marido. Y así se encuentra metido en lo que siempre huyó. ¡Ese sí que es un drama! ¡Ahí sí que hay un argumento! *(Ignacio rompe el papel que lleva entre las manos. Rafaela enciende las luces.)*

IGNACIO.—¿Por qué enciendes?

RAFAELA.—¿Es que también te parece mal?

IGNACIO.—Luego te quejas de la cuenta.

RAFAELA.—Por unos minutos antes o después... Pero si quieres, apago.

IGNACIO.—No, ya está bien. *(Va hacia la mesa, echa los papeles al cesto.)*

RAFAELA.—*(Apaga.)* Pues no faltaba más, luego vendrías con que la luz la gasto yo.

IGNACIO.—*(Encendiendo.)* Así estamos de acuerdo, ¿no?

RAFAELA.—¿Qué papeles eran éstos?

IGNACIO.—Nada.

RAFAELA.—¡Siempre lo tuyo para mí, nada! *(Pausa.)*

IGNACIO.—*(Sentándose en la mesa.)* ¿Qué hay para cenar esta noche?

RAFAELA.—Lo de siempre. Hervido y huevos fritos.

IGNACIO.—Lo de siempre...

RAFAELA.—¡Ah! y estos pasteles... *(Por los de Rubio, que siguen sobre la cômoda. Rafaela se acerca a la misma, coge el paquete, se queda con él en las manos. Llaman. Se oye cómo los niños abren la puerta. Entran los policías.)*

ESCENA XI

Inspector, los policías, Rafaela, Ignacio

INSPECTOR.—Buenas noches. Ustedes perdonen. *(Fijándose en el paquete que tiene Rafaela en las manos.)* ¡Ah! ¿Usted "también" compra pasteles en...?

IGNACIO.—Como usted puede ver.

INSPECTOR.—José Rubio volvió aquí esta mañana.

IGNACIO.—No.

INSPECTOR.—Las porteras no mienten a la policía.

IGNACIO.—Le aseguro a usted que no.

INSPECTOR.—Antes de morir, Samuel Rodríguez confesó que lo había matado aquí. ¿Qué había en un cajón que bajaron ustedes esta tarde?

IGNACIO.—Libros viejos, sin interés, que ya no cabían.

INSPECTOR.—En esa caja iba el cuerpo de José Rubio. Es mucho peor empeñarse en negar. Culpabilidad hay bien poca para usted. Si se empeña en no decir la verdad tendré que detenerlo. Si confiesa lo sucedido le dejaremos en libertad. ¿Quién fué? ¿Usted no sería? ¡No pudo ser otro sino Samuel Rodríguez!

IGNACIO.—Yo no sé nada.

INSPECTOR.—No se ponga pesado.

IGNACIO.—Yo no sé nada.

INSPECTOR.—Saldrá perdiendo.

IGNACIO.—Le juro que no sé nada.

INSPECTOR.—Está bien. *(A Rafaela.)* ¿Estaba usted en casa esta mañana cuando volvió José Rubio?

RAFAELA.—¿Por qué me pregunta...?

INSPECTOR.—José Rubio entró aquí esta mañana y su cuerpo ha salido de esta casa, esta tarde, en una caja. ¿Qué sabe de eso?

RAFAELA.—Nada.

INSPECTOR.—Tendré que llevarme detenido a su marido.

RAFAELA.—Pero, ¿por qué? ¡El no estaba en casa!

INSPECTOR.—¡Ah! *(A Ignacio.)* Nada me había dicho.

IGNACIO.—Ya le he dicho que no sé nada.

INSPECTOR.—Por lo visto la que sabe es usted, señora. Dígame cuanto sepa.

RAFAELA.—Yo...

IGNACIO.—¡Lo mató Samuel Rodríguez!

RAFAELA.—¡Hasta ahí habías de llegar! No te basta con ser cobarde, sino que además acusas inocentes.

IGNACIO.—*(Grita.)* ¡Samuel ha muerto!

RAFAELA.—Y eso, ¿qué más da? ¡Respétalo! ¡Sólo ves tu propia tranquilidad! ¡Tú solo nombre! ¡Escurres el bulto! ¡Capaz de denunciar a cualquiera con tal de salvarte! ¡Yo lo maté! ¡Yo lo maté! ¡Ahí! ¡Ahí!

(Señala el sitio. Dirigiéndose a Ignacio, en son de desafío, venganza, y triunfo, se deja caer en una silla.)

RAFAELA.—¡Qué descanso!

TELON



○ LIBROS ○

B. ORTIZ DE MONTELLANO. *Figura, Amor y muerte de amado Nervo.*- Vidas Mexicanas. Ediciones Xóchitl. México, 1943.

UN epígrafe de este libro anuncia, de una vez por todas, que no se trata de una biografía conforme a las reglas. Y, en efecto, no lo es. Sería injusto exigirle a su autor, Bernardo Ortiz de Montellano, que lograra, en las páginas que forman el tomo de *Vidas mexicanas* consagrado al poeta Amado Nervo, lo que no se propuso: una biografía completa, minuciosa y detallada del autor de *En voz baja* y de *El estanque de los lotos.* En muchos aspectos, el libro es menos que una biografía formal; en otros, es bastante más que un objeto acabado conforme a un sistema.

No hay duda que Amado Nervo fué un sér delicado. Comparemos la figura física y moral del "fraile de los suspiros" con la del bronco poeta de "melancolías y cóleras", y nos hallaremos estableciendo un parangón entre un sér lunar y otro solar, entre una confesión y una blasfemia. Y sucede que Nervo gana no sólo como persona, sino como figura poética, después de que hemos conocido o reconocido momentos y fragmentos de su existencia. Lejos de mí la idea de afirmar que también su poesía gana con ello. La poesía de Nervo sigue siendo la misma después de conocer la relación entre el poema y el momento vital que lo suscitó. Pero no hay duda que esta correspondencia entre el hombre y el poeta despierta una simpatía hacia su figura literaria y hacia su "caso" humano y nada más que humano.

Es ya un lugar común -o debe serlo- que la generación de"Contemporáneos" puntualizó la necesidad de colocar a Nervo en su verdadero sitio, reduciéndolo, como al propio Nervo le hubiera gustado, a su auténtica y mensurable estatura. Se había exagerado la importancia y sobre todo la profundidad de su poesía, lo que no quiere decir que ahora se deba exagerar negándole importancia y profundidad. ¡Si el tono de su poesía es de tal manera mexicano, que es difícil explicar, pongamos por caso, las diferencias entre el español y el nuestro, sin recurrir a más de un ejemplo suyo!

De la generación de "Contemporáneos", Ortiz de Montellano era el más abocado para trazar el fino retrato que ha logrado dibujar en estas páginas; para reflexionar, a su vez, sobre las consideraciones de Nervo sobre el amor y la muerte. Nunca escondió Ortiz de Montellano, desde su primer libro de versos, *Avidez*, lo que en aquel tiempo era una admiración y lo que, sin duda, por el tono del libro, sigue siendo una afinidad, una simpatía hacia Amado Nervo. La verdad es que el libro está escrito con simpatía. Los documentos que le han servido para componer algunos capítulos y los textos que, a manera de antología biográfica, presenta Ortiz de Montellano, están manejados con un tacto respetuoso. Entre estos últimos ha sido un acierto innegable reproducir íntegramente las páginas que en el libro están precedidas por un bello epígrafe, por dos versos de Nervo que dicen: "¿Mi secreto? Te lo diré al oído: -Estoy enamorado de una muerta", y que no son otras que las que Amado Nervo escribió a la muerte de Ana, de su amada inmóvil. Imposible leerlas sin emoción, sin respeto y, también, sin cierto temblor que nos recuerda, por un momento, el que experimentamos al leer alguna página de la *Aurelia* de Nerval.

El recuerdo de esta página nos lleva a pensar en Nervo prosista y, más concretamente, en Nervo cuentista. De sus obras completas, ¿cuándo seleccionaremos una serie de páginas inteligentes y curiosas, que ahora están ahogadas por el peso de tantas otras menos inteligentes y menos sensibles?

Los lectores que busquen anécdotas y más anécdotas acerca de la vida del más popular de nuestros poetas modernos, no las encontrarán en este libro. En cambio, al lado de certeras iluminaciones y reflexiones del propio Nervo, hallarán otras no menos curiosas y personales de Ortiz de Montellano, que no pierde oportunidad de hacerlas mientras va componiendo, a su modo, las tres partes, los tres tiempos en que se propuso dividir su libro sobre Nervo: figura, amor y muerte.

X. V.

FRANCISCO MONTERDE. *El temor de Hernán Cortés y otras narraciones de la Nueva España.* Prólogo de Luis González Obregón. Dibujos de Julio Prieto y de Francisco Monterde Fernández.— Mexico, 1493

EL colonialismo literario fué uno de los insólitos productos de la Revolució mexicana. Los colonialistas que formaron un grupo que se desenvolvió entre el 15 y el 23 –años, más, años menos– revelan preocupación por lo propio, por lo nacional. No se diga que esta visión proyectada hacia el pasado virreinal se había manifestado ya durante el período romántico. El caso no fué idéntico. Los románticos de México fueron al virreinato como los románticos de España fueron a la Edad Media. Unos y otros respondieron a una tendencia de historicidad cristiana tocada del más falso idealismo. Característica propia de lo romántico. En unos y en otros lo pasado es pasado, sólo pasado. En unos y en otros, además, el estilo literario es, por lo general, descuidado, fácil, hecho, si cabe decirlo, al descuido. (Acaso sólo Bécquer supo poner dignidad literaria en sus relatos.)

El colonialismo de los años que se indican, en primer lugar, constituye una interpretación estética de lo nuestro que, por esto o por aquello, había sido casi olvidado durante los períodos literarios anteriores; y, en segundo lugar, significa un valor literario de subidísimos quilates, no obstante los recursos arcaicos en que cayó. (Estos recursos arcaicos fueron hijos de la estrecha cercanía con que fueron mirados ciertos modelos españoles de la época: Répide, San José, Valle Inclán.)

El colonialismo literario –dicho sea de modo rápido– ha tenido dos períodos: uno estático y otro dinámico. El estático quedó (redundancia no innecesaria) quieto en sus modos iniciales. Tal es el caso que ofrece la obra de Artemio de Valle Arizpe –tan rica en documentos, en gracia, mas tan pobre, tan raquítica en vitalidad idiomática. El dinámico avanzó y alcanzó el estadio de nuestros días. Ha logrado reavivar sus temas, las materias humanas que toca, incorporándolos más y más al sentido de nuestra vida nacional. En cuanto al idioma, lo ha sujetado a una pertinaz y ceñida revisión: tornándolo agua clara, olorosa a naranjas y a brisas.

Tal es el caso de Francisco Monterde. Tal es el ejemplo que nos ofrece con este su último libro. Su lectura se hace tan grata, tan estrechamente dulce, que se entra por los sentidos y se queda como aroma de recuerdo en el espíritu.

Los relatos que ofrece, además, están concebidos con un ánimo nuevo: el de la evocación. No se queda Monterde en el pasado, sino que sale de él y al salir nos trae sus experiencias literarias y sus recuerdos íntimos y sus saberes. De ahí que este libro nos llegue no como un li-

bro más, dedicado a la exhumación de una época vieja –tan vieja como barroca, como, en el fondo, desconocida–, sino como la muestra del espíritu fecundo, empapado de humanidad, de un pueblo que supieron crear unos cuantos héroes de la religión y de la educación.

De este libro de Monterde entresacaría yo no sé cuántos capítulos y los pondría como ejemplos de bien decir y de cristianísimo sentir, delante de los ojos de los niños. No creo que se pueda hacer elogio más merecido de un libro de esta especie. Monterde confirma, con este su último libro, el prestigio de su diáfano estilo. Francisco Monterde está en la plenitud de la creación artística.

E. ABREU GOMEZ.

ANNA SEGHERS. *La séptima cruz.* Traducción del alemán por Wenceslao Roces.–Editorial Nuevo Mundo. México, 1943.

LAS grandes novelas de nuestro tiempo, que con más hondura han insistido en las circunstancias sociales y sus consiguientes desesperanzas, tienen como inevitable cuestión el muy inmediato problema de la lucha del hombre por el hombre. Escasas muestras podemos encontrar de una novela que no se desarrolle frente y dentro de las disputas de la sociedad, de la constante contradicción entre el hombre y su mundo. Como regida por un afán de ser fiel a la circunstancia de que nace, la novela responde en forma inmediata a los hechos heroicos de quienes por ella desfilan, con una consciente inclinación a convertirse exclusivamente en pertenencia humana, fuera de toda contaminación de cosas que no formen muy concretamente al hombre mismo. Viene a ser un documento y, a veces, una obra de arte. La peligrosa opinión de Roger Caillois no está distante de esto, cuando afirma que la novela no pertenece a ningún género artístico; y aunque no fuera del todo cierto, sí es evidente que ningún género literario se alimenta más cercanamente de lo real, de las cosas mismas que componen y sostienen al mundo. Domina pues en la novela actual, bélica o no, revolucionaria o simplemente democrática, la tendencia a describir la sociedad tal y como en realidad se hace presente: con una incesante e irremediable tendencia a su propia destrucción. La novela mexicana de los últimos tiempos, la única que podemos tomar a discusión, no puede menos de hacerse verídica en esta clase de empresas hijas de la revolución y nuestro presente estado social. Lo mismo ocurre en Francia, la URSS, Hispanoamérica, Estados Unidos y hasta Inglaterra, donde de la conciencia social de esta arma literaria se vuelve más patente, más verdadera y sobre todo más peligrosa dentro de las filas intelectuales.

El nazismo, lógico ambiente actual de su país, que ha dado una característica exagerada del actual estado capitalista, viene a ser ahora en una gran novela alemana el motivo principal que mueve y alimenta sus principales calidades. La refugiada en México, Anna Seghers, en plena huída de su patria, publica en alemán e inglés primero y ahora bien traducida al español, su novela *La séptima cruz*, que fielmente describe uno de los más interesantes y desesperados pasajes de la normal vida interior de Alemania, transparentando a través del relato —no obstante sus prolijas escenas de angustia y desmayo— la esperanza latente en una nueva vida. Su personaje principal, Georg Heisler, desesperado en su interminable huída, luchando contra un contradictorio mundo, sabe defenderse apoyado en las inolvidables enseñanzas de su compañero Wallau, convencido de que futuros acontecimientos lo harán vivir en completa libertad. Con esa convicción se lanza al escape, defendido por amigos y camaradas, por lo que todavía sobrevive en ese ambiente de muerte, hasta sentirse finalmente como un hombre, tan entero y natural que sólo el recuerdo habrá de traicionarlo a través de los años, pero sintiendo también que hay en el interior del hombre algo que es inatacable e invencible. Heisler es un hombre tan vulgar y cotidiano como cualquiera que se aventure a escapar de un campo de concentración; pero bajo la pasión que a veces lo adormece, y a pesar de la lentitud con que el tiempo transcurre para él, esconde una secreta esperanza en lo anteriormente aludido, en esa ínfima pero concentrada dignidad que obliga al hombre a buscar la forma de vida que mejor defina las cualidades de su hombría. No es sólo la posición negativa de una lucha en contra de los nazis, sino la defensa de algo que al fin se ha de alcanzar: la libertad misma. Por eso, al final de la novela, cuando Heisler pisa tierra que ya es suya, libre de preocupaciones inmediatas, entonces puede respirar a pleno pulmón, más cerca de la vida.

Pero el personaje más intenso, el que forma el nudo central de la novela a pesar de su muy reducida actuación, es Wallau, otro fugitivo del campo de concentración nazi, hombre desusadamente convencido de su idea, y que con más totalidad hace concordarla con su acción. No hay el él la menor duda, el menor titubeo ante el peligro; en su interior sabe que la muerte no es sólo física sino también espiritual, y ante una u otra prefiere las dos y en ellas se sitúa, suicida y héroe a la vez, madurando lo más profundo y doloroso de esta angustiada *Séptima cruz.*

Con lo anterior decimos que no se trata de una novela alegre, en la que haya escenas para divertir ratos de ocio, sino que encontramos un testimonio recogido de veras, trabajado con una pluma que poco anda por superficies y que salvo algunos defectos, que muchas veces son sólo diferencias de gusto, *La séptima cruz* es una de las obras de más interés que de la Alemania contemporánea se hayan traducido. En ella se reúnen la legítima obra de arte y el documento que presenta una región vivida e intensa del pasajero nazismo alemán.

A. CH.

MIGUEL DE CERVANTES. *Numancia. Tragedia.* Versión modernizada de Rafael Alberti.— Colección Contemporánea. Editorial Losada S. A. Buenos Aires, 1943.

AUNQUE sea de Cervantes, la *Numancia*, o *El cerco de Numancia*, tragedia que no está incluída en el tomo de teatro que el mismo Cervantes publicó, pero cuya fama le ha dado puesto eminente en el de su tiempo y ha venido a ser ejemplo de tragedia española en un aspecto que bien pudiéramos llamar "unanimista", admite y aun exige para ser representada ahora cortes y retoques para los cuales hace falta cierto valor, a fin de vencer el respeto, en el que se echa tal tarea encima, y desde luego, condiciones de gusto no siempre al alcance del primero que osa acometer la empresa. Nadie se las discutirá a Rafael Alberti, que puso sus manos en la tragedia cervantina cuando Madrid asediado resistía con heroísmo digno de la vieja ciudad celtibérica el empuje, no ya de los soldados romanos que mandaba un gran capitán, sino de unas huestes heterogéneas en que no habían de faltar romanos, no émulos de los antiguos. Ya en la Zaragoza sitiada por las tropas de Napoleón se había recurrido a las escenas de Cervantes para levantar el espíritu de los tozudos aragoneses, en los que revivía el heroísmo de los hombres y de las mujeres de Numancia. Así pues, la repetición, en 1937, de lo que se hizo en 1808, sólo tenía la novedad de ser, en el arreglo llevado a las tablas, obra de uno de los mejores poetas de la generación consagrada, el único que no vaciló en poner al servicio de la causa patriótica sus bien ganados prestigios.

Sin embargo, esta edición de la *Numancia* cervantina lanzada ahora a la publicidad por la Editorial Losada, de Buenos Aires, en su cada día más sólida "Colección Contemporánea", no reproduce el texto que se representó en Madrid, sino que se atiene, según indica, al estrenado bajo la dirección de Margarita Xirgu en el Estudio Auditorio del

S. O. D. R. E. de Montevideo, el 6 de agosto de 1943. Me extraña no encontrar esta indicación de diversidad de textos en el Prólogo de Rafael Alberti que precede al nuevo volumen. ¿Acaso no tuvo a mano un ejemplar de los impresos por la editorial Signo, en Madrid, cuando hubo de representarse en la heroica villa? ¿O tal vez consideró que, variadas las circunstancias, un nuevo arreglo se hacía necesario?

El caso es que el texto que ahora conocemos difiere, a lo largo de sus escenas, en muchos pormenores, de aquel otro. Ambos tienen un propósito común: acercar al público de hoy la tragedia antigua, suprimiendo trozos, aligerando diálogos, pero conservando lo fundamental de las escenas originales, en que hombres, mujeres y niños rivalizan en heroica resolución, que arranca al general romano el grito de admiración que suena, en Cervantes, "!Oh, nunca vi tan memorable hazaña!" ante el cadáver del muchacho que se arroja de la torre cayendo en el interior de la ciudad sitiada, después de apuñalarse, como se anota en la acotación de Alberti. Pero de un texto a otro hay variaciones de pormenor y distribuciones de réplicas que las hacen diferentes entre sí y las apartan, más o menos, del original. Estas variaciones tocan más a las añadiduras del poeta contemporáneo nuestro, desde el prólogo escénico en tono de farsa, tomado de las comedias aristofánicas, y, a mi modo de ver, nada necesario, hasta las palabras de los personajes alegóricos, más ceñidas ahora que antes al encomio de la hazaña numantina, más cervantinas, sin duda, que albertinas, a diferencia, sobre todo, del final madrileño, en que España, levantando para escribir en el libro de la historia una espiga ("que soy la fuerte España campesina -la libre de la mar y los obreros") proclamaba -con profecía que entonces no se cumplió, pero cuyos términos aun puede revalidar lo porvenir— la derrota del enemigo, entre alusiones a la realidad guerrera de entonces:

Con esta pluma que es de pan, de harina,
con esta hoz que es filo,
con este corazón que es de resina,
escribo aquí al estilo
de una trabajadora, campesina,
de un toro que arremete,
de una mar que ni el mismo mar domina,
en este ensangrentado
año mil novecientos treinta y siete
con pulso firme, duro, asegurado...

Todo esto desaparece en la nueva edición. Alberti se cobija y esconde mejor a la sombra de Cervantes. Su devoción a la tragedia antigua no ha menguado por ello. Nada pierde el original cervantino, que sigue incólume en las ediciones que lo reproducen fielmente. Algo gana la poesía de hoy en evocar los versos más nobles y sonoros del maestro de la prosa castellana. A su primera versión Alberti la llamó "actualizada". "Modernizada" dice ahora. Los dos adjetivos indican bien el distinto carácter de una y de otra.

Enrique DIEZ-CANEDO

GUILLERMO DE TORRE. *Menéndez Pelayo y las dos Españas.* – Cuadernos de Cultura Española. Buenos Aires, 1943.

EN el primer ensayo de este libro hace el autor una viva y concisa evocación de don Marcelino Menéndez Pelayo, mostrándonos los perfiles del erudito portentoso, del hombre apasionado en cuya obra se percibe siempre al recreador, al artista. En el segundo alude al valor actual de la labor del investigador. Mas luego, preguntándose si es posible considerarle como a estudioso ajeno a banderías políticas, el autor dice rotundamente, y con dolor, que no. Menéndez Pelayo era un reaccionario "felipino", y en apoyo de esta afirmación cita algunos trozos del polígrafo, escogidos de sus obras, cartas y discursos en diversas épocas de su vida, que en verdad vienen a ser una prueba contundente.

Comentando el antikrausismo del erudito católico, su oposición a los intelectuales liberales de su época, dice G. T. que tal oposición no hubiera sido en él tan apasionada a no percibir que, bajo el manto de ese movimiento filosófico, de tan poca importancia en otras partes, fluía "una corriente españolísima", "el alma de la otra España". Y así queda planteado en este librito lo que es verdaderamente importante: la cuestión de las dos Españas.

Desde 1812, dice el autor, se pueden seguir en la historia política los vaivenes de las dos Españas, la liberal y la reaccionaria. Pero éstas vienen luchando desde hace mucho más tiempo. Están representadas por los españoles que, al tratar de su patria, se acogieron a la corriente "censoria o europeísta" y a la "apologética o casticista": unos, queriendo encerrarse en ella y en sus muertas tradiciones, la elogiaban hasta el absurdo; otros, queriendo cambiarla, mejorarla, la criticaban con rara saña. El krausismo tiene un antecedente en el erasmismo que también alcanzó en España importancia singular.

En breves, concentradas líneas se ofrece un panorama y un índice que permite seguir estas discusiones a través de los siglos (la documentación de G. T. siempre es sorprendente), y aunque el autor trata de permanecer al margen de esa pasión extremosa que critica, se ve, incluso indica él explícitamente, que su convicción es la de que Menéndez Pelayo exageró al restar importancia a los heterodoxos españoles. Cree, como otros muchos españoles liberales, en contra de lo que defendía el investigador católico, que el sectarismo sí deformó y coartó el pensamiento español. No quiere exagerar los tonos de la España negra —esa leyenda quizás injusta por haberse querido suponer podía atribuirse exclusivamente a España—, pero no quiere tampoco caer en fantasías rosadas o blancas. La negra España dogmática ahogó siempre a la viva España, piensa, en resumen G. T.

Forzoso es, sin embargo, reconocer, y no lo dice esto el autor claramente, que esa España erasmista, krausista, liberal, heterodoxa, fué sólo, por mucha importancia que tuviera y por simpática que nos resulte, una "actitud" vaga frente a algo, todo un mundo, mucho más coherente, fructífico y definido. Si el krausismo en España hubiera sido únicamente síntesis del "pensamiento racionalista" —como alguien cree, no G. T.—, hubiera estado muy justificada la oposición de Menéndez Pelayo, pues España nunca fué racionalista. La causa mayor de su decadencia, y la más alta esperanza que hoy levanta hacia el futuro, reside, creo yo y creen otros, justamente en el hecho de que supo oponerse a este racionalismo burgués. Y si en el momento de esplendor de dicho movimiento España fracasó, hoy que él y lo que de él se deriva, el capitalismo y el escepticismo, están en crisis, puede "triunfar". Triunfar como España, *esencialmente*, quiso: en el hombre, en el corazón del hombre, universalmente. El conflicto existe, y quizá existió siempre; pero, a mi modo de ver, fué entre lo que llamó Unamuno la viva y la muerta tradición.

Tras aludir al pleito entre las dos Españas —la liberal y la dogmática— G. T. apunta, con el historiador portugués Fidelino de Figueiredo, hacia la integración, que podría lograrse haciendo "converger en una misma finalidad las dos mitades del alma española". Esta integración sin duda es deseable e incluso posible si el pleito lo entendemos no como pleito político, y la solución, por tanto, no como fruto de un pacto político también. Como se lee ya en el *Libro de miseria de Omne*: "*El siervo con su señor no andan bien a compañón —nin el pobre con el rico non partirán buen quiñón —nin será bien segurada oveja con león*".

La España teocrática no puede fundirse con la España liberal. Ni una ni otra pueden ceder sin dejar de ser. Pero si la primera no puede matar el vivo impulso de la segunda, y menos hoy que nunca, cuando la España teocrática es sólo un fantasma o una máscara, la España liberal, la otra España, la viva, la popular, sí puede hacer que se olvide

la primera, es decir, puede arrancar la máscara o costra de la muerta España. Una integración sólo es posible abatiendo los fantasmas del pasado, aunque no sea posible, ni deseable, aniquilar el espíritu, la escondida esencia que movía a aquella España teocrática que fué. Matemos el fantasma, no el alma. Esto viene a decir, creo, Claudio Sánchez Albornoz en un comentario a este mismo libro: "¿Es posible sin desorbitar a una nación de su destino y sin frustrar su porvenir hacerla vivir de espaldas a su ayer, en pugna con su estilo peculiar?" No, ello sin duda no es posible. Una España viva, actual, es concebible únicamente si ha de ser progresiva y liberal; pero sería preciso que en esta nueva España se tratase de hallar nuevas formas, nuevas metas, en que cuajase aquel aliento que una vez dió vida a España y que aún hoy es el aliento de nuestra vida. "Mantenello y enmendallo", como dice el mismo Sánchez Albornoz, sería la justa fórmula. Cambiar en lo externo, pero no íntimamente, progresar sin dejar de ser; y no otra cosa, según me parece, es lo que pretendía Unamuno.

Si en un mundo socialista España luchara por que no se olvidase lo que el hombre, sin saber qué, encierra en sí, esa España anhelosa del hombre (que si no cerradamente dogmática, sí trataría de buscar lo mismo que, en el fondo, tras el dogmatismo católico buscaba), sería una España unida, fundida, verdadera. España no puede olvidar la obsesión por lo trascendente que, al oponerla a un mundo mezquino, fué su gloria en el pasado.

La armonía en el terreno político no es posible. La "tercera etapa hegeliana" de la síntesis no puede ser un tratado de paz, menos si éste se impone desde fuera. Ni europeísmo a secas ni seco casticismo. Quizás no otra cosa piensa G. T., cuando dice: "la verdadera reforma debería venir desde dentro". Cierto, de dentro de España, de dentro del alma.

A. S. B.

PAUL VALERY. *Mélange*.- N. R. F.' Gallimard, 1941. Reimpresión de Canadá, 1943.

AL igual que todos los grandes y pequeños escritores franceses, Paul Valéry puede ostentar, en las reediciones de sus obras, una bibliografía considerable, tres docenas de volúmenes, cuya aparición ha sido cubierta de elogios y comentarios y cuya posesión enorgullece y es imprescindible a todos los lectores del mundo. Pero ninguno de esos volúmenes le ha ganado a su autor su situación de primera figura de las letras francesas, como el tomito nombrado simplemente *Poésies*, que encierra los veintiún poemas del *Album de vers anciens*, los veintiuno de *Charmes* y, presidiendo la reveladora simetría, la no menos ardua que extensa *Jeune Parque*. De tan moderada colección no sólo han vivido buena parte de la literatura crítica y la poesía de Francia y muchos otros países, sino que aun ha bastado para alimentar y justificar el resto de la obra del propio Valéry. En efecto, ya sean unas meditaciones metafísico-poéticas, ya unos diálogos neo-socráticos, ya unas veladas con una inteligencia desnuda, ya unos aforismos o ya toda esa *variété* conformada de tan diversos materiales, obras de circunstancia, discursos, esbozos, apuntes, divagaciones, explicaciones, prólogos, etc., todo concurre de alguna manera a la poesía —a la poesía de Valéry— y todo se justifica con la existencia de aquellos cuarenta y tres poemas. Demoníaco Jacob al revés, Valéry principió por crear su estricto cielo, y sólo más tarde se ocupó en labrar toda suerte de escalas, no ya para sí, sino para cuantos osados mortales querían alcanzarlo (no olvido con esto que, en rigor, *La soirée avec M. Teste*, *Une conquête methodique* y la *Introduction a la méthode de Léonard de Vinci* aparecieron antes de la poesía de P. V.) Todo el resto iría a ser pues, de manera general, una introducción a sus catastróficas poesías; todo el resto fungía como carta de navegar entelequias, o iba entregando, para los que no supieron adivinarlo en aquellos intachables yelos, el resto, las vértebras, las costillas, las mandíbulas que reparaban la imagen de M. Paul Valéry, de l' Académie Française, increíble al desnudo de su inteligencia.

Todo. También esta *Mélange* que ahora se ha reimpreso en Canadá, haciendo circular una obra casi póstuma que había aparecido por el ya fatal 1941 de Francia.

Quizás aquí en México, en Hispanoamérica, encontremos sorprendente la honorable publicación de materiales como los que integran esta miscelánea que, estrictamente, viene a hacerse de los despojos de una mesa de trabajo. Escritos a todo lo largo de casi medio siglo y dirigidos a todos los asuntos posibles dentro del orbe valeryano, no pueden ser más varios y más desiguales, pero son, con todo y despojos, los despojos precisamente de Paul Valéry. Mas ya el mismo autor, en el breve poema que antecede a su libro, explica muy bien su contenido y la significación que le da en su pensamiento:

MELANGE C'EST L'ESPRIT

Prose, vers, souvenirs, images ou sentences
Ce qui vint du sommeil, ce qui vint des amours,
Ce que donnent les dieux comme les circonstances
S'assemble en cet Album de fragments de mes jours.

Selon l'heure, naïf, absurde, aimable, étrange,
Esclave d'une mouche, ou maître d'une loi,
Un esprit n'est que ce mélange
Duquel, á chaque instant, se démêle le MOI.

Nos depara su lectura una oscilación, unas alzas y bajas, echadas de menos en los restantes libros del autor y que nos los hacían, por su tan pareja brillantez, irritantes y monótonos. Lo pedestre, lo vulgar, lo banal, lo imbécil no están excluídos de este álbum de *Mélange;* pero no lo están, tampoco, las mejores virtudes por las que se conoce a Valéry, y para muchos será un ejercicio estimulante rescatar éstas de entre los simples despojos, de entre los renglones secos de una *poésie brute* que llega a serlo a base de estar atestada de ideas antes que de magia, de entre los variados atisbos y registros que fué consignando con desigual fortuna una inteligencia espectadora del mundo.

Porque, en rigor, esta *Mélange* no es otra cosa que una especie de diario de una inteligencia —aunque no contenga sino los pasos que no llegaron a madurar en obras capitales. Y así como, por ejemplo contrapuesto, el *Journal* de Gide es sustancialmente el de una conciencia —que todo ahí de alguna manera coincide en esta perspectiva—, esta *Mélange*, que no es el diario del poeta pero sí su cuaderno de notas, es, con una sorprendente unidad de actitud, el registro de una inteligencia. Y, por la calidad de las criaturas semi-nacidas que nos entrega, conviene también a aquel destino general de sus obras: es otra introducción, por el camino interior de los andamios, a la poesía de Paul Valéry.

José Luis MARTINEZ.

---

o NOTAS o

S E R E C O M I E N D A

• La pieza dramática *La vida conyugal*, del escritor valenciano *Max Aub*, radicado ahora entre nosotros. Esta obra, una de las últimas de este prolífico autor, tendrá para nuestros lectores doble interés, ya que les será fácil compararla con el argumento de la reciente película *Distinto amanecer* de Julio Bracho, de la que se dice que está basada en la de Aub.

• El interesante artículo de *Enrique Díez-Canedo*, en el que arroja luz en al-

gunos aspectos casi olvidados de los comienzos del "modernismo" en América y España.

* La nota de *Justino Fernández* acerca del desarrollo del neoclasicismo en México durante los siglos XVIII y XIX, movimiento un poco empolvado hoy. Por las excelentes fotografías recogidas por el crítico, podremos darnos cuenta de la importancia y calidad de algunos artistas nuestros de la época.

* *La experiencia poética*, del gran filólogo y psicólogo inglés *I. A. Richards*, autor de muchas obras de crítica literaria y de semántica en sus relaciones, ambas materias, con la psicología moderna. Este fragmento pertenece al pequeño pero fundamental libro suyo: *Ciencia y poesía*, muestra por hoy de muy difícil acceso.

* El estudio que hace *John S. Rodell* sobre el teatro del dramaturgo norteamericano *Maxwell Anderson*. La traducción de este ensayo, aparecido recientemente en *The Kenyon Review* es de *Rodolfo Usigli*.

* Los fragmentos de *Demócrito* que el joven filósofo español *David García-Bacca* ha traducido directamente del griego. La importancia de esta colaboración es innecesario destacarla, sobre todo para aquellas personas dedicadas a estos estudios y a las cuales, aquí en México, les era casi imposible conocer el texto de Diels. Estos fragmentos forman parte del segundo volumen de la obra *Presocráticos*, que publicará próximamente el Colegio de México.

* Para el próximo número, una de las más bellas, originales y trascendentes obras de teatro: *Tanto es cuanto esperas* y *El cielo padece fuerza* o *La muerte burlada* (*Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Sena*), del gran escritor *José Bergamín*. La pieza consta de tres actos y dos epílogos.

LITERATURA DE GUERRA

De Londres comienzan a llegar estadísticas interesantes acerca de la literatura que ahí se lee. Los continuos obscurecimientos, la falta de espectáculos, el estado de beligerancia, han traído, cosa curiosa, una intensa demanda de libros sobre antropología, arqueología, arquitectura, arte, filosofía y ciencia, aunque quizá en cantidades menores que antes de la guerra. Aún más notoria es la baja de libros de poesía, de teatro, de teología y de religión. La Biblia, sin embargo, continúa ocupando su primacía. En cambio lo que llega a límites no superados de demanda es la novela —la novela rosa principalmente.

De todos modos, esa enorme preferencia por la novela ha hecho considerar a los especialistas que la corriente es de carácter "escapista", cosa que contradice hasta cierto punto, o no satisface al menos, a muchos teorizantes acerca de lo que "debe ser" la literatura en tiempos de guerra.

A C L A R A C I O N

Importa mucho fijar un concepto redactado por Octavio Paz en su nota sobre el libro de Rafael Dieste, *Historias e Invenciones de Félix Muriel*, pues en el párrafo segundo de dicha nota —publicada en nuestro número anterior— se dice: "...Hay una lucha sorda y enconada debajo de la intrascendencia de este libro", debiendo decir: "...Hay una lucha sorda y enconada debajo de la transparencia de este libro".

Queda corregido, pues, con lo anterior, lo que fué una lamentable errata de imprenta.

E L D E S L I N D E

"... Nuestra América, heredera hoy de un compromiso abrumador de cultura y llamada a continuarlo, no podrá arriesgar su palabra si no se decide a eliminar, en cierta medida, al intermediario. Esta candorosa declaración pudiera ser de funestas consecuencias como regla didáctica para los jóvenes —a quienes no queda otro remedio que confesarles: lo primero es conocerlo todo, y por ahí se comienza —, pero es de correcta aplicación para los hombres maduros que, tras de navegar varios años entre las sirtes de la información, han llegado ya a las urgencias creadoras. Los Chadwick nunca hubieran alcanzado sus preciosas conclusiones sobre la génesis de las literaturas orales si no se atreven a prescindir de lo que se llama "la literatura de la materia". Para los americanos —una vez rebasados los intolerables linderos de la ignorancia, claro está— es mucho menos dañoso descubrir otra vez el Mediterráneo por cuenta propia (puesto que, de paso y por la originalidad del rumbo, habrá que ir descubriendo algunos otros mares inéditos) que no el mantenernos en postura de eternos lectores y repetidores de Europa. La civilización americana, si ha de nacer, será el resultado de una síntesis que, por disfrutar a la vez de todo el pasado —con una naturalidad que otros pueblos no podrían tener, por lo mismo que ellos han sido partes en el debate—, suprima valientemente algunas etapas intermedias, las cuales han significado meras contingencias históricas para los que han tenido que recorrerlas, pero en modo alguno pueden aspirar a categoría de imprescindibles necesidades teóricas. Tenemos que reconocer, aunque en lo particular nos duela y nos alarme a algunos profesionales de la Memoria, que toda neoformación cultural supone, junto con los acarreos de la tradición viva, una reducción económica y una buena dosis de olvido..." (Fragmento de un libro de próxima publicación.)

Alfonso Reyes.

U N M I L A G R O

En una iglesia del pintoresco pueblo de Tepoztlán existe un "retablo" (ex voto) en el que se ve a un campesino, de hinojos, dando gracias a la Virgen por el milagro que le hizo. La leyenda al pie del cuadro dice así:

"*Juan Crisóstomo Vargas, vecino de este lugar, da gracias con toda su contrita alma a la Santísima Virgen por el milagroso favor que le hizo la noche del 22 de mayo de 1916 al haber impedido que las fuerzas zapatistas se lo llevaran como se llevaron a sus tres pobrecitas hermanas*".

SOBRE LA SOBERBIA

Sólo odiamos lo mismo que sólo amamos, lo que en algo y de una o de otra manera se nos parece; lo absolutamente contrario o en absoluto indiferente a nosotros no nos merece ni amor ni odio, sino indiferencia. Y es que, de ordinario, lo que aborrezco en otros aborrézcolo por sentido en mí mismo; y si me hiere aquella púa del prójimo, es porque esa misma púa me está hiriendo en mi interior. Es mi envidia, mi soberbia, mi petulancia, mi codicia, las que me hacen aborrecer la soberbia, la envidia, la petulancia, la codicia ajenas. Y así sucede que lo mismo que une el amor al amante y al amado, une también el odio al odiador y al odiado, y no los une ni menos fuerte ni menos duraderamente que aquél.

Los absolutamente humildes no se escandalizan ni apenas se conduelen de la soberbia ajena, como los verdaderamente pródigos no se indignan de la avaricia de los demás.

Miguel de Unamuno.

OCTAVIO PAZ EN EE. UU.

Octavio Paz, nuestro redactor, ha salido para Estados Unidos becado durante un año por la Guggenheim Foundation. Desde ese país seguirá enviándonos su colaboración.


El perfume con alma
Maja
COLONIA
LOCION
POLVOS
JABON
MYRURGIA

Tres superproducciones para iniciar 1944

FILMS MUNDIALES, S. A.

presenta a

DOLORES DEL RIO

en

MARIA CANDELARIA

(X O C H I M I L C O)

Con PEDRO ARMENDARIZ Dirección de EMILIO FERNANDEZ



MAPY CORTES, DOMINGO SOLER y
PEDRO ARMENDARIZ

en

LA GUERRA DE LOS PASTELES

Dirección de EMILIO GOMEZ MURIEL

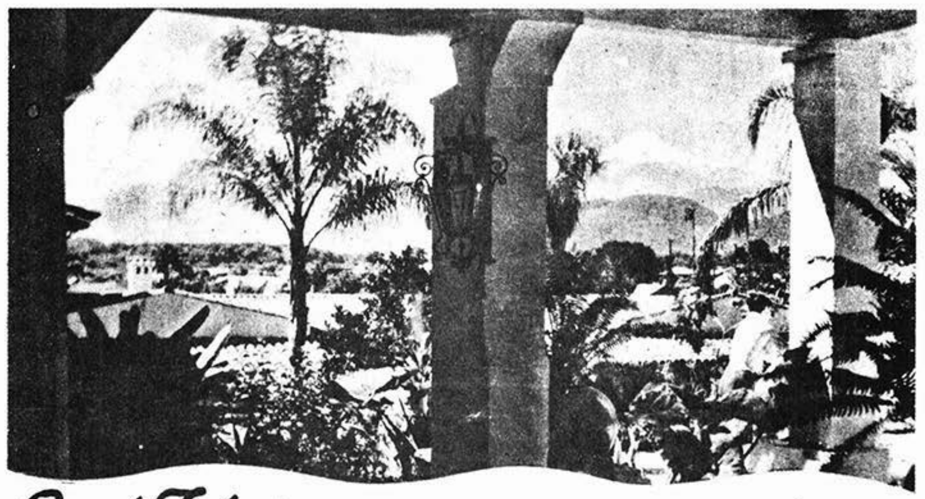


MAPY CORTES

en

LA CORTE DE FARAON

Dirección de JULIO BRACHO



Las bellezas naturales; el ambiente sedante; el clima ideal–a 1000 metros sobre el nivel del mar–sin calor excesivo ni ninguna de las molestias acostumbradas en los lugares cálidos, pero en plena fuerza de exuberancia y belleza del trópico, junto con las comodidades, servicio y deportes que ofrece el Hotel "Ruiz Galindo", hacen de Fortín de las Flores el lugar ideal para pasar las vacaciones anuales, períodos de descanso, fiestas y fines de semana, etc.



SEDE OFICIAL PERMANENTE DE LA ASOCIACION INTER AMERICANA DE HOTELES

Hotel Ruiz Galindo

EL HOTEL MAS EXCLUSIVO FORTIN DE LAS FLORES. VER.

HAGA SUS RESERVACIONES EN MEXICO, EN NUESTRO DEPARTAMENTO ESPECIAL, MADERO 22, EN DONDE SE LE DARAN CON GUSTO TODOS LOS INFORMES QUE DESEE.

TELEFONOS 18-10-47 Y L-49-91

AÑO I VOL. II

EL HIJO PRÓDIGO

INDICE



Octubre · Noviembre · Diciembre

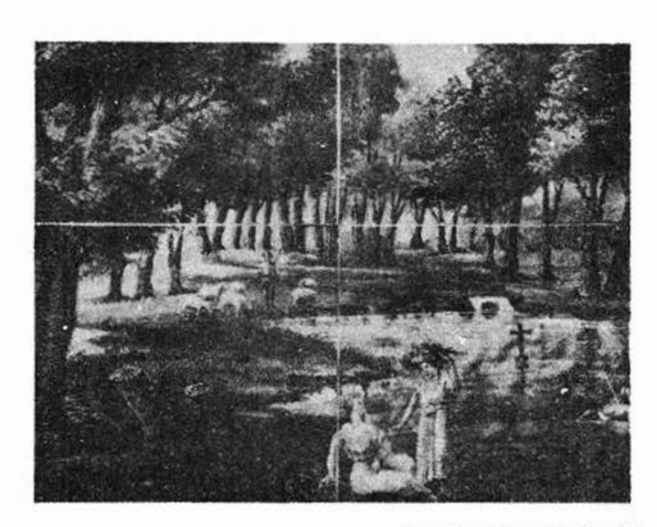
MEXICO
1943

GENERACION VA, Y GENERACION VIENE: MAS LA TIERRA SIEMPRE PERMANECE. (EC. I. 4) EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS, Y HARTO DE SINSABORES: QUE SALE COMO UNA FLOR Y ES CORTADO; Y HUYE COMO LA SOMBRA, Y NO PERMANECE. (JOB. 14. 1 y 2) · Y SERA COMO EL ARBOL PLANTADO JUNTO A ARROYOS DE AGUAS, QUE DA SU FRUTO EN SU TIEMPO, Y SU HOJA NO CAE; Y TODO LO QUE HACE, PROSPERARA. (SALMO I. 3)

VOL. III. NUM. 10 ENERO DE 1944

EL HIJO PRÓDIGO

REVISTA LITERARIA



Acuarela mexicana del siglo XIX

SUMARIO

EL HIJO PRODIGO

AÑO I. VOL. III 15 DE ENERO DE 1944 NUMERO 10

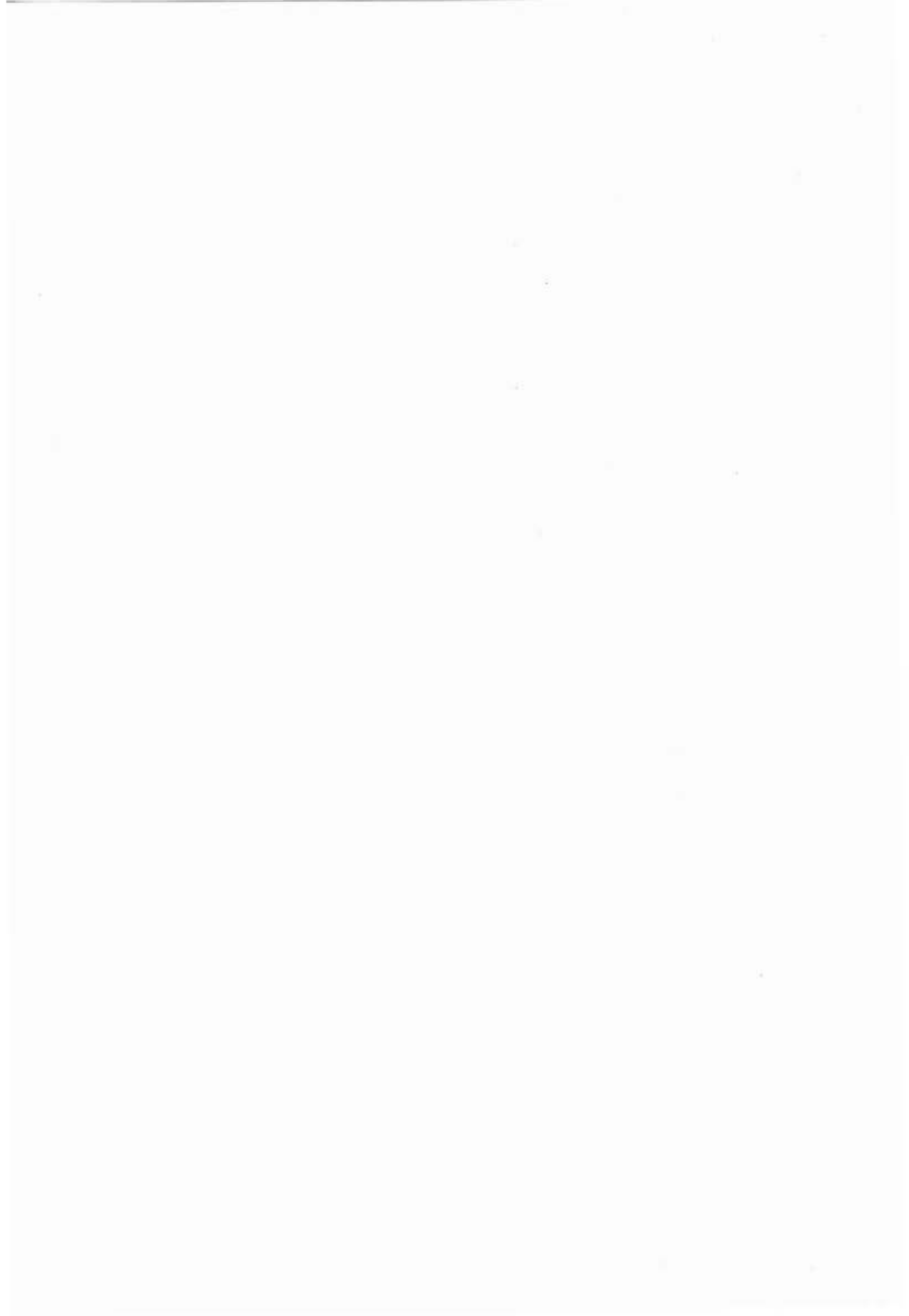
SUMARIO

LIBROS

ILUSTRACIONES

EL HIJO PRODIGO. Revista literaria. Apartado postal 1994. Palma 10 (despacho 52), México, D. F., MEXICO. Se publica mensualmente por Ediciones Letras de México, y se imprime en los Talleres Gráficos de la Nación. Registrada como artículo de segunda clase, en la Administración de Correos en México, D. F., el 14 de mayo de 1943. Editor, *Octavio G. Barreda*. Redactores, *Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Octavio Paz, Alí Chumacero* y *Antonio Sánchez Barbudo*. Administrador, *Isaac Rojas Rosillo*. Precio del ejemplar: en México, Centro y Sudamérica, $ 1.50, moneda mexicana (en E. U. A., Dls. 0.50). Subscripción anual: en México, Centro y Sudamérica, $ 15.00 (en E. U. A., Dls. 5.00). Números atrasados, $ 2.00. No se devuelven originales ni se insertarán artículos o notas de colaboración espontánea que no correspondan al carácter de esta revista.

Administración: Palma 10, despacho 52, Tel. 18-25-24, México, D. F.





El Hijo Prodigo

Estampa inglesa anonima del siglo XVIII

Lámina I

EL

HIJO PRÓDIGO

AÑO I, VOL. III, NUM. 10 · 15 DE ENERO DE 1944



I M A G I N A C I O N

MEXICO es un país pobre, entre otras muchas cosas, en pinacotecas y museos de pintura antigua y moderna. El curioso espectador, el estudioso, el conocedor y el aprendiz del arte de la pintura habrán de conformarse –mientras no salen del país en busca de otros museos y pinacotecas– con la visita a la colección de pinturas que viajan, total o parcialmente, de La Academia de San Carlos al Palacio de Bellas Artes, y cuyo catálogo moderno, en el que los autores describieron cuadro por cuadro, después de clasificarlos, ha desaparecido tan súbita como interesadamente.

Lo cierto es que entre las pinturas que enriquecen las Galerías de la Academia y los Salones de exhibición permanente del Palacio de Bellas Artes, hay muestras excelentes de grandes obras, y que, de muchas de ellas, la autenticidad es innegable.

En lugar de ser defectos, la inconformidad y la avidez son virtudes de los buenos espectadores, estudiosos y aprendices de Arte. Por ello, a nadie debe sorprender que en un momento dado y cuando nada menos que la Dirección de Educación Extra Escolar y Estética, desde su pomposo y sumergible asiento y con su no menos pomposo e inflexible nombre, anuncia una exposición de Pintura antigua y moderna, pero sobre todo antigua, en la que figuran grandes obras y conocidos nombres entre otros desconocidos, la Sala de Exposiciones se vea más concurrida por el gran público que un panteón en día de visita. ¿Quien llamó con innegable acierto, a los museos, cementerios del Arte?

A ese improvisado cementerio de anunciadas obras maestras acudieron los curiosos e inquietos aficionados y espectadores a saciar una sed de pintura; sed cultivada amorosa e incompletamente en las reproducciones contenidas en las monografías e historias del Arte.

Con la imaginación despierta, llegaron en busca de auténticos cuadros de primitivos italianos, de artistas del Renacimiento y de muchísimo después. . .

Y REALIDAD

¿QUE encontraron? Una serie de cuadros que no eran ciertamente educativos, que resultaban poco estéticos, y que, en el mejor y nada frecuente de los casos, cuando su autenticidad era probable –puesto que en otros casos la autenticidad era imposible– una capa espesa y espejeante de barniz recién aplicado, ocultaba no sólo el color verdadero, sino la calidad técnica, el toque personal del pintor, la calculada dirección o la mágica suerte de la pincelada.

Dejemos a un lado el inconcebible e inconsecuente milagro de la multiplicación de las grandes firmas, milagro que nos hace pensar en la inmoderada multiplicación de las reliquias de los Santos y Beatos no precisamente Angélicos. Y pensemos que este tipo de exposiciones no cumplen su objeto: ni educan ni proporcionan un placer estético.



CONCEPTO DE LA ZOZOBRA

o POR ARTURO RIVAS SAINZ o

I

EL IRIS FIEL DE LA PASION EXACTA

"¿SU inesperado estilo fué el precio de su voluntad de exactitud, o solamente de su voluntad de singularizarse?" En su magnífico ensayo sobre Ramón López Velarde, Javier Villaurrutia erigía esa interrogación. En la respuesta, hay que optar por el primer extremo, si queremos colocar hacia la derecha, en el "Josafat de la crítica", a López Velarde. Aunque, estrictamente, no hay incompatible oposición entre los extremos del dilema, pues la voluntad de singularizarse puede muy bien ser una legítima consecuencia de la voluntad de ser exacto.

Efectivamente, en la expresión del espíritu, el arte debe tener una suerte de matemática, que puede ser geometría y proporción en la plástica y que se manifiesta como álgebra de ajuste y de ritmo en la poesía y en la música. La exactitud es incondicionado, categórico imperativo del artista. Si éste, alguna vez, construye de humareda y de niebla, es porque hay estados anímicos de mágica imprecisión vagorosa.

El alma no es un iris de colores enteros y macizos, ni una pauta de notas liberadas y absolutas. Es, contrariamente, un abigarramiento de infinitas graduaciones espectrales y tonales: entre hito e hito de color o de armonía, hay una concéntrica sucesión de intercolores y matices. Es por tanto una gracia pitagórica plantear, con exactitud, los variadísimos problemas del espíritu.

Pero, para entender la exactitud poética, hay que partir de la imposibilidad de una justeza estricta entre la expresión y lo expresado. Hay cosas y sentimientos a los que, por su sutileza o vaguedad, no corresponden expresiones verbales y los que, por consiguiente, tienen que ser simplemente sugeridos. La exactitud, en este caso, depende de la fuerza y el vigor de la sugerencia; del tino con que la resultante de las sugestiones se enderece hacia el blanco debido y de la firmeza de pulso con que el artista sepa encauzar imaginación y pensamiento hacia el preciso oriente verdadero.

De ese modo, el propio simbolismo —tenido por impresionista e impreciso— puede ser un certero logro de precisión y de justeza, no obstante que labora con materia sin contorno, gaseosa, ilimitable y fugitiva. No obstante que su expresión sea indirecta.

No es igual la exactitud que puede exigirse a la expresión inmediata de los objetos, que la que puede exigirse a la expresión mediata de los mismos. Las dos, en último término, deben precisar; pero no es idéntico precisar un objeto preciso, cierto y recortado, que un objeto impreciso, fantasmal y nebuloso.

Ahora bien, toda realidad que es tocada por un artista, mágicamente se afantasma y espectriza, es decir, pierde realidad y, por ende, contorno, perfil y consistencia... del mismo modo que la rama, aprehendida por el agua, se deforma y transfigura. ¿Es el agua inexacta por no dar la arboleda exactamente? No, pues no se trata de dar la fronda en sí, sino la imagen de la fronda entre las linfas. La verdad de esta exactitud no consiste, como la verdad lógica, en la conformidad de la cosa con la mente; mas en la conformidad de la mente

—imaginación, sensación o pensamiento— con su expresión. Eso es lo que puede llamarse precisión, rigor y exactitud poética.

El trabajo mental en que más se acrisola y se refina la exactitud es, indudablemente, la definición. Porque definir es poner límites rigurosos al ser de las cosas; demarcarlas en su señera y rigurosa entidad; aislarlas en género, número y especie, con la consignación severa de sus esencias exclusivas y de sus notas propias. A la definición racional hecha en esa forma, corresponde la definición poética, que precisa el objeto, no en su integridad absoluta, sino, tan sólo, en el sér que es, dentro del mundo distinto de la poesía. Aquella primera definición precisa en la esencia universal; esta segunda en la individual sustancia poética: las cosas interesan enteras a la filosofía; a la poesía, interesan no más en su aspecto poetizable o poetizado. Cuando un objeto real penetra al campo de la poesía, casi siempre entra desnudo de generalidad y privado, a menudo, de sus más íntimas categorías. Poéticamente no puede, por tanto, ser definido por su género próximo y por su diferencia específica. Tiene que serlo por su apariencia poética y por sus estéticas diferencias. Se sigue de ahí que las principales manera de definición poética tienen que ser:

1), la comparación, que no se funda en el ser distinto, sino en la apariencia semejante;

2), el símbolo, que define el objeto significándolo con una imagen del mismo —el símbolo es, en efecto, un "signo-imagen"—;

3), el adjetivo, porque recorta al sustantivo, ajustándolo, precisándolo en el trance de una intención y señalando la diferencia estética que transforma la sustancia en manual y disponible, pronta, dispuesta y exacta; no la cintura vaga e incierta, sino la "música-cintura" que es ya una cintura cierta, determinada, definida.

II
SISTEMA ARTERIAL DEL VOCABULUARIO

1. Aseguramos que el símil y sobre todo la metáfora son una especie de definición, porque ambos circunscriben y delimitan aquella sola faceta de las cosas que se requiere en una construcción poética:

El mundo poético metafórico consta de dos hemisferios. Ambos se componen de las coordenadas ordinarias; pero, generalmente, uno de aquéllos está hecho de objetos simplemente poetizables, mientras que el otro se compone de objetos poetizantes. En el primer hemisferio caben todos los seres; en el segundo, no más los seres bellos.

La poetización metafórica, por tanto, consiste en actualizar la potencia poética de lo puramente poetizable, por su identificación con lo que ya es bello en acto. Tal identificación se realiza en la metáfora —meta, fora— que es precisamente translación, en este caso a la belleza.

Por ejemplo: los dientes pertenecen al hemisferio poetizable; el granizo y la espuma, en las predilecciones de López Velarde, a la zona de lo bello. Transportar los dientes a la espuma o al granizo, es poetizarlos —"dientes, cónclave de granizos, cortejo de espumas..."—.

Pero eso no sólo es poetización, sino también definición; en primer lugar se definen recíprocamente los extremos metafóricos —"granizo" determina a "dientes"; éstos determinan, precisan y ajustan a "granizo"—. No se trata ya de cualquier espuma, sino de la espuma dental, de los dientes, de la espuma que es los dientes. No se trata de cualesquiera dientes, sino de los dientes graníceos, que por su blancura y menudez, parecen granizos, vienen pareciendo granizos desde los romances. En segundo lugar, se define el nuevo ente poético que resultó de la fusión. Los extremos, al to-

carse, encierran su entidad en un círculo cerrado y unitario, que es como la limitación, la definición del nuevo sér.

En esta definición que es la metáfora, aunque no con rigor lógico, podríamos ver, en el término sustantivo, la equivalencia de lo genérico y, en el término adjetivo, la de lo específico –género próximo, los dientes; diferencia específica, la espuma–.

Mas, ¿qué clase de exactitud podría exigirse de estas definiciones metafóricas? Seguramente sólo una exactitud poética, es decir, no una conformidad del entendimiento con la cosa, sino sencillamente una conformidad de la cosa con la imaginación, con la intención o con las preferencias.

Con las preferencias, porque aquellos dos hemisferios no están natural y fatalmente divididos, sino que se separan por el ecuador del gusto especial y distinto de cada poeta. Este queda, por tanto, definido en sus metáforas, porque, aunque el término-base metafórico puede ser cualquier brizna de la realidad, el término metafórico arquitectural tiene que ser escogido por el creador, que de ese modo delimita y amojona lo boreal y lo austral de sus predilecciones.

El examen de las metáforas velardeanas, por tanto, puede llevarnos al advertimiento de su mundo predilecto: al de las cosas que integran la zona tórrida de sus preferencias, a donde el poeta translada los seres de su ordinaria circunstancia y donde, de cierta manera, los transforma. Porque la metáfora es también metamorfosis, trueque de realidad real en realidades preferidas, poéticas.

La realidad real es la mitad sustantiva de la metáfora; la preferida es la parte adjetival. Aquélla es el ser; ésta, el modo de ser. Por tanto, en la metáfora se verifica una suerte de adjetivación; pero difiere de la adjetivación ordinaria en que no conforma la sustancia, determinándola o calificándola, sino primeramente deformándola y, en seguida, transformándola.

El procedimiento metafórico tiene, por tanto, tres instancias: la primera es el símil, o mejor dicho, la comparación, que no siempre exige semejanza –los dientes son como el granizo–; la segunda es la deformación –los dientes son de granizo–; la tercera es la metamorfosis o transformación –los dientes son granizo–.

Estas tres etapas o instancias son absolutamente necesarias, pues no se da metáfora sin previa, aunque a menudo inconsciente comparación, ni puede haber transformación sin deformación previa. Las dos primeras instancias son las que mejor limitan y separan las mitades metafóricas, pues una vez realizada la transformación, nada queda ya del mundo natural. La materia inicial sobrevive solamente en la posibilidad del análisis; pero no como aislada y señera realidad. Sin embargo, basta esa virtual existencia de los elementos tropológicos, para que uno de ellos, sustancial, quede limitado y circunscrito, es decir, adjetivado por el otro.

La metáfora, impura, es un compuesto corruptible y por tanto siempre dispuesto a la descomposición y autonomía de sus partes. Analicemos algunas, velardeanas, cogidas al azar, ya que sería imposible examinarlas todas:

LO CORPOREO

	Términos substantivos	Términos adjetivos		
		Sensuales	*Afectivos*	*Simbólicos*
a)	cuerpo	vaso	quebradizo	
	rostro	alcázar		
	garganta	blancura	sufrida	
	cejas	andamios		

	Términos substantivos		Términos adjetivos	
		Sensuales	*Afectivos*	*Simbólicos*
	dientes	granizos		
		espumas		
		litoral		
	encías	arcadas	sigilosas	
	corazón	disco	sangriento	
		LO ESPIRITUAL		
b, 1)	espíritu			paño de ánimas
	conciencia			ciprés
	tú	epístola	moribunda	
	yo	nave	en penuria	
	alma			vinagre
b, 2)	amor			argolla empotrada en la losa de una tumba.
	fatiga		cáncer	
		LO OBJETIVO		
c)	temporal	humo		
	esfera celeste	incendio sinfónico		
	violetas		misantropía	
	ondulación del agua	estrofa concéntrica		
	pozo	pupila líquida		

Según el cuadro anterior, la materia poetizable del mundo velardeano está constituída: *a*) por las cosas del cuerpo; *b*) por las cosas del espíritu y *c*) por las cosas del mundo real objetivo. Mas la deformación de esas cosas se verifica proyectándolas hacia el mundo poetizante de lo sensual —espuma, granizo, alcázar, blancura, humo, incendio, pupila, estrofa, etc.—; de lo afectivo —quebradizo, sufrido, sangriento, moribundo, misantropía, etc.—; de lo simbólico —paño de ánimas, ciprés, vinagre, epístola, nave de parroquia, argolla empotrada, cáncer—.

Lo sensual, lo afectivo y lo simbólico son, consiguientemente, las diferencias específicas que completan la definición de López Velarde y su poesía. Lo sensual se resuelve en música, en aroma y en color, principalmente; lo afectivo en angustia y en zozobra; lo simbólico en expresión de signos—imágenes de los mismos estados afectivos.

2. Existen dos clases de simbolismos: uno de sugerencia, que dió nombre a una escuela literaria, y otro de signo. El primero hace resaltar el valor numérico y pitagórico, rítmico y melódico del verso, aprovechando sus virtudes musicales. Como el impresionismo pictórico, con el que ha sido justamente comparado, se atiene más a los aspectos accidentales de las cosas que a su objetividad sustantiva. Para ambas tendencias vale más que el ser, el modo de ser, la impresión sensual que penetra y envuelve los objetos. Más que éstos mismos valen los huecos que se dan a menudo entre ellos y que llegan a ser el verdadero motivo del cuadro o del poema, como si los sentidos, descarriados, se engolosinaran mejor en los accidentes del vacío, igual que sucede en esas pinturas de Dalí, en que los contornos de las figuras se convierten en contornos de huecos figurados, o como en algunos cuadros de Monet, que parecen más expresión de los "pasajes", que de las mismas cosas. Un poco de ese simbolismo sugerente, aunque en forma sui géneris, se advierte en la lírica de López Velarde:

1), por los estados de ánimo que, aún sin grandes recursos musicales, sugiere en sus poemas; pero, sobre todo,

2), por esa frecuente preferencia de lo accidental, que abstrae del campo poético la sustancia, dejando solos la relación y el accidente:

1) Fuera de mí, la lluvia; dentro de mí (el clamor
cavernoso y creciente de un salmista;
mi conciencia, mojada por el hisopo, (es un
ciprés que en una huerta conventual se (contrista.

2, a) Agueda era
"luto pupilas verdes y mejillas
rubicundas" un cesto policromo
de manzanas y uvas
en el ébano oscuro de un armario añoso

2, b) y ella era un boceto
lánguido: unos pendientes
de ámbar, y un jazmín
en el pelo.

Dos mujeres reducidas a luz y color, como en los cuadros de Renoir, aunque aquí, también a perfume, sabor y suavidad. Y esto, aunque parezca raro, es también rigor y exactitud: color y luz representan cosas y las espejan. Son sus imágenes, son sus signos, son sus símbolos.

No puede, pues, pensarse que López Velarde se descarría de su "moral de la simetría" y de la exactitud, aunque el impresionismo pictórico y el simbolismo literario sean aparentemente expresión de vaguedades. Porque la exactitud que puede exigirse a la manifestación de lo vago y nebuloso tiene que ser una precisión de lo impreciso. Expresar imprecisamente lo impreciso, ahora bien, es precisión.

La otra forma de simbolismo es la del nombre que, por un doble juego de inclusión y exclusión de significado, es despojado de su significación ordinaria, para convertirse en el signo de otra cosa inusitada: las "hormigas", por ejemplo, pierden su sentido entomológico, para convertirse en el bullicioso hervor de la sangre; la "harina", sinecdóquicamente, es tomada por el pan que, a su vez, simboliza el doble trofeo de los labios y los senos; el "paño de ánimas" deja de serlo, para trocarse en la imagen-signo del espíritu... Así, las cosas van perdiendo realidad en la medida en que van poco a poco introduciéndose en el sueño, en la poesía.

3. En la adjetivación de López Velarde hay, cuando menos, dos señales de rigor: una, la variedad y frecuencia de sus alusiones matemáticas. Muchas de éstas no son adjetivos en el sentido gramatical, pero adjetivan la obra en conjunto, sugiriendo una intención de exactitud –estrofa concéntrica, carrera logarítmica, perímetro jovial, acueducto infinitesimal, cuerda ejemplar, rítmica cintura, tangente dócil, muchachita hemisférica, guarismo tornasol, total, periférico, central... La otra señal es la determinación de las cosas por su característica más sutil, por la nota delicada que pasa desapercibida para la percepción vulgar. La percepción se hace, en nuestro poeta, al través de una microscópica sensibilidad —como explicaremos más adelante—.

Resulta de lo anterior que, en nuestro poeta, todos los adjetivos o expresiones adjetivadas son determinativos, pues, aun cuando expresan la cualidad, lo hacen para la plena identificación de la sustancia, que es verde, suave o fragante, no porque tenga esos accidentes simplemente; sino porque necesita diferenciarse de las otras. Esa es la causa de que estos adjetivos no tengan la fugiente movilidad de los de Alberti, a veces de los de Neruda. De cuando en cuando, sin embargo, sucede que uno de ellos, resbalándose, vaya a parar en una sustancia ajena:

a) Un encono de hormigas en mis *venas voraces*

b) Mas contemplo en tu rostro
las redecillas de *medrosas venas*
como una *azul sospecha*
de pasión, y camino en tu presencia

como un campo de trigo en que latiera
una misantropía de violetas.

c) ¡Y todavía, dentro
de mi alma, hay un *gozo*
flúido, de mujer madrugadora
que riega su ventana y la decora!

d) Plaza de Armas, plaza
de *musicales nidos*

Lo voraz, en el primer ejemplo, pertenece lógicamente a las hormigas; pero, como *hormigas* se ha identificado con *sangre* y sangre, por una sinécdoque, equivale a venas, resulta que *venas* y *hormigas* están poéticamente identificadas y que, por tanto, la adjetivación que pertenece a aquéllas, también a éstas pertenece. Por esa misma razón podría decirse *hormigas azules*, pues las venas lo son.

En el segundo ejemplo, por un trueque original y fantástico, *venas* y *sospechas* se cambian adjetivos: la redecilla venosa da su azul a la sospecha y ésta entrega los peces de la medrosidad en la red azulenca de las venas.

En el tercer ejemplo, la fluidez del agua, simplemente sugerida, se translada al gozo. En el último, lo musical de los pájaros musicaliza los propios nidos, en un juego psicológico de transportes poéticos.

El procedimiento anterior, con todo, es excepcional: las notas que se añaden a los seres en esta poesía son casi siempre deslindes y determinaciones. No numerales, posesivas o demostrativas, en el sentido técnico, sino poéticamente determinativas. Adjetivos macizos y enteros, aun cuando se refieren a lo vagoroso y nublo.

III

LA EXQUISITA DOLENCIA

Decir que la angustia es un estado afectivo displaciente no la define, pues hay afectos desagradables que no son angustiosos. Los mismos psicólogos confiesan la dificultad de llegar a un concepto preciso y riguroso de aquélla. Sin embargo, podemos acercárnosle, considerando que el afecto angustioso tiene un rasgo especial, pues le corresponden sensaciones físicas que referimos a los órganos respiratorios y al corazón.

Es interesante que la angustia afecte precisamente aquellos órganos en que se elaboran los principales elementos de la vida. De ahí, sin duda, sus relaciones inapelables con el nacimiento y con la muerte.

En el proceso total de la angustia intervienen inervaciones motoras o procesos de descarga. Es un malestar y, simultáneamente, una defensa. Al carácter displaciente hay que añadir, por tanto, actos de desahogo y percepción de los mismos. Estas dos últimas condiciones la diferencian de la tristeza y del dolor. La angustia se origina en un momento de excitación; mas, como hay también excitaciones no angustiosas, hay que añadir, a la causa fisiológica, una causa histórica: el nacimiento.

Efectivamente, "los estados afectivos —dice Freud, cuya teoría exponemos—, se hallan incorporados a la vida anímica, como reviviscencias de sucesos traumáticos primitivos, y despiertan —reviven—, como símbolos mnémicos, en situaciones análogas a los mismos antiquísimos sucesos".

El acto del nacimiento —no el del pecado original, como quiere Kierkegaard— es la primera experiencia angustiosa individual. Dicho acto ha puesto su gesto en la expresión de la angustia, que nació como reacción ante un peligro, mejor dicho, ante el peligro, pues su objeto generalmente no se concreta.

Al hablar del peligro, tratándose del feto, hay que contar con que tal vocablo representa, aquí, un valor especial: el feto es incapaz de sentir el peligro como lo entiende el adulto; pero, en cambio, siente una "extraordinaria perturbación de la economía de su libido narcisista". Esa perturbación es su sensación de peligro.

Nacido el niño, existen tres circunstancias capaces de producirle la angustia: el estar solo, el estar a oscuras y el estar en presencia de un extraño. Las tres son reducibles a la ausencia de la persona amada o ansiada. Las tres recuerdan el arrancarse del claustro materno y el aislarse —tal puede ser la explicación, freudiana, de la soledad angustiosa de la literatura española del siglo de oro— .

La angustia puede ser adecuada e inadecuada. La primera señala o previene una situación angustiosa; la segunda responde a una desagradable situación en acto. La angustia adecuada tiene un claro viso de espera, un cierto fondo de futuro; es angustia *ante* algo. Puede, por tanto, trocarse en miedo y, así como éste puede ser real —de objeto conocido— y neurótico —de objeto incierto o sin objeto—, también la angustia se divide en angustia real y angustia neurótica. Parece que sólo a ésta conviene el carácter de imprecisión o carencia de objeto, asignado a la angustia por Kierkegaard.

Ahora bien, si examinamos la zozobra de López Velarde, advertimos que es una angustia; pero, indudablemente, una angustia de notables diferencias específicas. Angustia y zozobra se tienen, pues, como género y especie: toda zozobra es angustia; mas no toda angustia es zozobra.

La zozobra es una angustia adecuada, anterior al trance peligroso. Es espectante. Canta a la Doncella Verde. Es temor de algo. La angustia inadecuada, empero, puede ser temor del temor, espanto del espanto, miedo del miedo, susto de tener que asustarse. Es decir, desasosiego que se reconoce a sí mismo como objeto; que no tiene, por tanto, objeto verdadero.

Pero, lo que nos interesa sobre todo, es el concepto velardeano de la zozobra; lo que López Velarde intuyó por ella, no conceptualmente en elaboraciones fenomenológicas; sino mágicamente, en la elaboración poética de sus terrores, miedos, desasosiegos e inquietudes.

La zozobra fué en nuestro poeta un estado anímico, que, por su intensidad y hondura, constituía una verdadera emoción y que, por su insistencia y perduración, rayaba en lo rigurosamente pasional. Coincide con la angustia de Kierkegaard, en que se debe a una como desintegración de la unidad personal, por el conflicto corpóreo-espiritual o eterno-temporal de los elementos humanos, o por el conflicto que surge entre el hombre y su circunstancia, en la zozobra.

En ésta, el hombre se descentra, se disuelve, se descompone y se dualiza hacia términos opuestos, como si fuera a desintegrarse en la descomposición de sus contrarios. Como si el espíritu, olvidado de sí mismo, inocente y, por lo mismo ignorante, se durmiera descuidando la trabazón de la unidad humana.

Porque sólo en esa unidad puede lograrse el perfecto equilibrio anímico, el estado sereno y ecuánime que se llama tranquilidad o sosiego —"mas nunca vaciló mi fe si dije *yo*— . Cuando el hombre se abre y se desgaja, solicitado por señuelos opuestos —carne y espíritu, yo y no-yo, tiempo y eternidad—, la unidad se rompe y el inestable equilibrio se bambolea en indecisión de zozobra y angustia.

Toda bifurcación anímica, en efecto, se resuelve en pugna y dolor, principalmente cuando se refiere al querer, pues la voluntad no puede, sin pena, oponerse a sí misma. Hay también una angustia intelectual: la indecisión entre juicios contradictorios. Pero aquí no existe el peligro de zozobrar en la improvisada armonía de las cosas que, por su misma esencia, se excluyen. Existe, empero, el peligro —causa de angustia —, en la permanente contradicción de dos pasiones anímicas, ayuntadas en la individualidad de una sola naturaleza humana: el peligro de un precipitado explosivo de ingredientes incompatibles.

La zozobra de López Velarde es, ade-

más, complejísima. El huso de su corazón pendulante, en el vaivén de todos los azares vitales, va entramando un paño de ánimas, que se teje de

1, tristeza y lobreguez;
2, dolencia y agonía;
3, desazón;
4, cobardía y miedo;
5, sufrimiento y rencor;
6, fatiga;
7, congoja;
8, sed de amar;
9, nihilista locura;
10, intimidación;
11, suspensión y azoro;
12, espanto, etc.:

1. Me enamoras y *me entristeces*;
si queda en mí una lágrima, yo la excito (a que lave
nuestras dos *lobregueces*.

2. Y sólo puedes darme la *exquisita dolencia*
de un *reloj de agonías*...

3. Mi espíritu es un *paño de ánimas*, un paño
de ánimas de *iglesia siempre menesterosa*...

4. a) Ya mi lluvia es diluvio, y no miraré (el rayo
del sol sobre mi *arca*, porque ha de (quedar *roto*
mi corazón, la noche cuadragésima.

b) *Cobardemente* clamo, desde el centro
de mis *intensidades corrosivas*...

5. Mi *sufrimiento* es como un gravamen
de *rencor y mi dicha como cera*
que se derrite siempre en jubileos,
y hasta *mi mismo amor es como un tósigo*
que en la raíz del corazón prospera.

6.

a) Extirparé *el cáncer de mi fatiga* (*dura*...

b) Mas hoy es *un vinagre*
mi alma, y *mi ecuménico dolor* un (holocausto
que en el desierto humea.

7. Mi *sed de amar* será como una *argolla*
empotrada en la losa de una *tumba*.

8. Y voy en la centella
de una *nihilista locura*...

9. Mi única virtud es *sentirme desollado*
en el templo, la calle, en la alcoba y el (prado...

10. Mi carne peca y se *intimida*
porque su peso fabuloso
es la cadena estremecida
de los cuerpos universales
que se han unido con mi vida.

11. Y aunque todo mi sér gravita
cual un orbe vaciado en plomo
que en la sombra parió su rueda,
estoy colgado en la infinita
agilidad del éter, como
de un hilo escuálido de seda.

12. Te honro en el espanto...

Todos esos irídeos matices del displacer —de la angustia, de la zozobra— se curvan en la tensión dolorida de un arco espectral, que es como la bóveda de una nave celeste que sostuviera, sobre la miserable penuria de sus ruinas, la húmeda queja cristalina de una lluvia de tétricos dolores. Todos los pormenores y señales de la freudiana sintomatología de la angustia neurótica, se advierten en esos ejemplos: el pavor nocturno, el vértigo, los miedos y fobias. Están allí, hasta

1), los síntomas de perturbaciones de las actividades cardíacas;

2), los de las funciones respiratorias y

3), las parestesias —incrementos de la sensibilidad y el dolor.

1. La dicha de amar es un galope
del *corazón sin brida*, por el desfiladero
de la muerte...

2.

a) En estos hiperbólicos minutos
en que *la vida sube por mi pecho*
como una marea de tributos
onerosos...

b) *Me asfixia*, en una dualidad funesta,
Ligia, la mártir de pestaña inhiesta
y de Zoraida la grupa bisiesta.

3.

a) Canarios, con el buche teñido
con un *verde inicial de lechuga*, y las
(alas
como onzas acabadas de troquelar.

b) ...las roncas
palomas que *visten de canela* y se
(ajustan
los collares de luto...

c) *Ojos* inusitados *de sulfato de cobre*...

d) Esperanza, Doncella Verde, tu vesti-
(dura
es el *matiz de una corteza prematura*.

e) ... los ojos vegetales
parodian la felpa rústica de las malvas.

f) La gallina y los pollos
pintados de granizo.

g) Porque me acompasaste
en el pecho un imán
de figura de trébol
y *apasionada tinta* de amapola.

La ley psicológica del umbral exige un mínimo de excitación en las sensaciones, para que puedan sonar, con sus suaves nudillos de encanto, en la puerta de nuestra atención. Esta, para la aprehensión de lo menudo, de lo pequeño y de lo ingrávido, debe crecer en proporción inversa a la debilidad e ineficacia de las solicitaciones sensoriales. Percibir, por tanto, el matiz, requiere más sensibilidad que percibir el color. Percibir lo insignificante y lo microscópico, requiere una suerte de hipersensibilidad. Esta se encuentra, consiguientemente, en la raíz de toda parestesia, pues el dolor es un árbol sensible.

Por eso se descubre tan fácilmente la hipersensibilidad velardeana, en la agudeza y sutilidad de su adjetivación sensual. A menudo, como se observa en los ejemplos, para las relaciones oculares más delicadas, no se usan colores enteros, sino medios colores: tonos quebrados cuyo denominador es el afán de justeza; pero cuyos nominadores son la fineza y el poder de la percepción, la posibilidad de percibir lo casi imperceptible. La hipersensibilidad acrisolada.

En efecto, cuando no basta la gama común de colores de la visión ordinaria, se otorga a los genitivos —de lechuga, de canela, de malva, de granizo— una colorística virtud adjetival. Y lo mismo pasa con los demás sentidos: "te respiro como a un ambiente frutal", "niñez toda olorosa a sacristía", "clima de ala de mosca", "mi voluntad capitula a un golpe de pestaña", etcétera.

Mas, aparte de la hipersensibilidad, se acongoja en la angustia una hipersentimentalidad: el amor y el deseo —por ejemplo— se acendran en la tremenda parestesia de la erótica zozobra:

HORMIGAS

A la cálida vida que transcurre canora
con garbo de mujer sin letras ni antifaces,
a la invicta belleza que salva y que enamora,
responde, en la embriaguez de la encantada
(hora,
un *encono de hormigas en mis venas voraces*,

Fustigan el desmán del perenne hormigueo
el pozo del silencio y el enjambre del ruido,
la harina rebanada como noble trofeo
en los fértiles bustos, el Infierno en que creo,
el *estertor final* y el *preludio del nido*.

Mas luego mis hormigas me negarán su
(abrazo
y han de huír de mis pobres y trabajados dedos
cual se olvida en la arena un gélido bagazo;
y tu boca, que es cifra de eróticos denuedos;
tu boca, que es mi rúbrica, mi manjar y mi
adorno,
tu boca, en que la lengua vibra asomada al
(mundo
como réproba llama saliéndose de un horno,
en una turbia fecha de cierzo gemebundo,
en que ronde la luna porque robarte quiera,
ha de oler a sudario y a hierba machacada,
a droga y a responso, a pábilo y a cera.

Antes de que deserten mis hormigas, Amada,
déjalas caminar camino de tu boca
a que apuren los viáticos del sanguinario fruto
que desde sarracenos oasis me provoca.

Antes de que tus labios mueran, para mi luto,
dámelos en el crítico umbral del cementerio
como perfume y pan y tósigo y cauterio.

Ante la invicta belleza de la mujer sin letras ni antifaces, es decir, de la mujer elemental, de la hembra pura, del sexo, hierve el hormigueo angustioso de las ansias y del deseo, crecidos por la harina rebanada de los fértiles senos, por el infierno mismo y la agonía de la muerte —así como por el principio fetal de la vida, reproducido en la angustia—. Mas luego viene el temor, la zozobra de la doble muerte y, con tal zozobra, el *carpe diem* de la sexualidad desolada, como grito impío y blasfemo que depreca los labios de harina, sobre el propio umbral de la muerte. . .

Este poema, cuyo fantástico grito, cuyo tremendo alarido se desgarra en la terrible tentación de su destinataria, está fieramente erizado de signos eróticos, de freudianos ingredientes elementales. La neurosis de angustia puede encontrar en él, intensificado, el cuadro completo de su horripilante sintomatología. . . y, en contagio inevitable de sugestiones forzadas, el lector se enferma de amargo desasosiego y de nerviosidad irrechazable. . .

IV

EL VIENTRE DE COCO

Generalmente, en *Sangre devota*, López Velarde pinta del natural, hace paisaje directo. En *Zozobra* se vuelve sobre sí mismo, prescinde de lo externo inmediato y, cuando lo aprovecha como tema, hace paisaje compuesto e indirecto. Es decir, construye con materiales del natural, pero no utilizados en sí o por sí mismos; sino sacados del recuerdo, de la añorante y deseosa remembranza del terruño, de la infancia o de la fe maltrechos.

a) Fuérame dado *remontar el río*
de los años y en una reconquista
feliz de mi ignorancia, ser de nuevo
la frente limpia y bárbara del niño.

b) Y mi violento espíritu se halla
nostálgico de sus jaculatorias
y del frío metal de su medalla.

Despaisajado, remonta a contracorriente el fluír de su vida, mientras la angustia lo retiene en el presente y la zozobra lo atemoriza y conturba con el futuro de las postrimerías —*muerte, juicio, infierno y gloria*—. Así, el malestar se conjuga en los tres tiempos, que no son mas que un tiempo solo y único, que vale únicamente como presente. No como presente cronológico; sino como actualidad de zozobra.

Predominan, por esto, en este calendario angustioso, los alertas enemigos del alma: el *demonio*, el *mundo*, y la *carne*, que no son presunción pura, sino pura actualidad, constante presencia. No post-vida, sino vida viva de aquí y de ahora. El mismo tema de la muerte es de hoy, de diario, en acto. No vamos a morir, estamos muriendo. La muerte, como cíngulo, nos ciñe y, aunque tenga una cara hacia el más allá, nos mira de frente con su otra fangosa cara terrestre.

Efectivamente, aparece más la muerte como fin de la vida, de esta vida, que como principio de la otra. Más que como cielo e infierno, como esqueleto y calavera, cal y fósforo, gusano y podredumbre.

En el reparto de su poesía, López Velarde concedió la mayor parte a la mitad que es su cuerpo; no a la mitad que es su espíritu. En la misma consideración de la muerte casi todo le tocó a sus huesos y a sus músculos podridos. No obstante su cristianismo profundo —no quiero referirme al rojo cristianismo de las rúbricas, ni al dorado y llameante cristianismo espectacular de la liturgia católica—, López Velarde trabajó con lodo telúrico y mortal. Con polvo perecedero y fugiente. Trabajó con tiempo; no con inmortalidad. No fué ni un místico, ni un asceta, ni siquiera un hombre religioso. Fué, cuando mucho, un supersticioso. Un supersticioso que teme el porvenir y que, por lo mismo, quisiera

mellar la mortal guadaña y obstruir, con su desesperación, el estrangulamiento del reloj y arena:

a) Uno es mi fruto
vivir en el cogollo
de cada minuto.

b) Superstición, *consérvame el radioso*
vértigo del minuto perdurable.

Ese asimiento al instante que está pasando, pero que todavía no acaba de pasar, que, como una cuña, se interpone entre el olvido y la desesperación, proviene de que tal desesperación es, paradojalmente, la desesperación de esperar. Pero de esperar el mal que es compañero eterno del tiempo.

a) El tiempo se desboca; el torbellino
os arrastra al fatal despeñadero
de la muerte.

b) Anticuados relojes del curato
cuyas pesas de cobre
se retardaban, con intención pura,
por aplazarme indefinidamente
la primera amargura.

Y así, las preocupaciones temporales salpican todo el campo de esta poesía como mirasoles rojos que espían, acechan y persiguen, con la faz abierta y ávida de sus sangrantes corolas, el áureo curso del sol. De ese modo, el tiempo se asocia casi siempre con la muerte y el dolor, o éstos evocan el fantasma de aquélla.

Tomás Man explica las relaciones del tiempo y el fastidio. Pero, aparte del fastidio, estamos hechos a cargar, a lomos del tiempo, todo lo que nos contraría, hasta el grado de confundir lo doloroso con lo temporal. El tiempo, entonces, apesadumbrado por la sobrecarga, se vuelve tardo y cansino, lerdo e inacabable, como si en un doloroso desperezo se cuajara en un lento gesto de infinito.

Por tanto, nadie es tan apto para la percepción del tiempo como el hombre en zozobra. El que sufre, espera que la Doncella Verde teñirá de su color las aguas de su alberca; que el tiempo pasará, hurtándose consigo la amargura. En el paso objetivamente igual, pero subjetivamente imparejo e irregular del minutero, finca la seguridad de su alivio y de su rescate. Por eso, vive, es decir dura, atento a la duración de lo que él quiere que no dure y atento también a la regla y medida de esa duración: al tic-tac que nos marca el minuto de hielo; a la hora capitalina, más rápida y fugaz, que vuela ojerosa en carretela, o a las campanadas provincianas, que lentamente caen como centavos:

Oigo lo que se fué, lo que aún no toco
y la hora actual con su vientre de coco,
y oigo, en el brinco de tu ida y venida
¡oh trueno, la ruleta de mi vida!

He allí la ejemplar zozobra: la del que, oído atento al pasado, al presente y al futuro, se apega al brinco del ir y venir del azar, con la duda angustiosa de si su suerte zozobrará en las negras o en las rojas de la ruleta de su vida.

V

LA EROTICA FICHA

Si López Velarde es, simultáneamente, un sensual y un sentimental, de sensualidad y sentimiento tienen que imbricarse sus afectos, y su misma angustia, en la expresión poética, tiene que proyectarse frecuentemente sobre los sentidos y sobre el sentimiento: en la unidad del alma, todo se mezcla y se confunde y es precisamente el peligro de una descomposición lo que produce la zozobra. Sin embargo, el estable equilibrio anímico de lo distinto es móvil y, unas veces los sentidos y otras el sentimiento, ganan la supremacía en la carátula de los psíquicos minutos.

La sensualidad predomina en *Zozobra*. La sentimentalidad se sobrepone en *Sangre devota*, lo que quizás equivalga a decir que la sensualidad se refina.

Todo nuestro mundo interior, en efecto, nos llega por los sentidos, aunque adentro se acrisole y se transforme. Los sensualistas aseguran que las ideas no son sino sensaciones apuradas. ¿Por qué no van a ser sensaciones espiritualizadas los afectos?

Las abstracciones son una suerte de hurto a las cosas concretas. La blancura aislada fué extraída de la cosa blanca y la dulzura fué destilada de la miel y del azúcar, en el complicado alambique del espíritu. A menudo sucede que en esas abstracciones, la quintaesencia no pierde del todo sus sensuales accidentes primigenios y que entonces, la sustancia abstraída perdura coloreada —o aromada, etc.—, como si fuera aún objeto visible u olfatible.

Platón afirmaba la prioridad de la idea y, por tanto, de lo abstracto. Mas lo concreto es anterior, pues abstraer es imposible sin previa concreción de donde hacerlo. De lo amoroso es abstraído el amor. Pero, como lo amoroso es colorido y tangible, fragante y armonioso, el propio amor resulta armonioso y fragante, tangible y colorido. Del mismo modo, quien ha puesto su espera en el frutal reverdecimiento de los árboles, puede teñir de verdor toda esperanza —Doncella Verde— .

En colorido rojo de un abrigo es aprehendida la delicia. Ella misma, por eso, resulta cardenalicia y friolenta, conservando las sensaciones de tacto y de color que sugiere aquel abrigo. Por raro que parezca, de un modo semejante, el amor nace de lo concreto.

Es fácil concebir cómo los accidentes de color, de perfume, de sonido, etc., pueden, en sutiles elaboraciones anímicas, exaltarse en los conceptos o abstracciones de verdor, de fragancia, de armonía... Porque hay una clara relación entre el color y lo verdoso, entre el perfume y lo fragante, entre el sonido y lo armonioso. Lo mismo debe suceder, y sucede, entre el matiz y la alegría, el olor y la tristeza, el sonido y los estados del espíritu.

A cada sensación corresponde un afecto. Quizás se tengan con frecuencia como motivo y resultado. Hay siempre una cosa externa y sensual que ocasiona los estados afectivos y esa cosa no tiene otras vías de comunicación con nuestra alma que el carril de los sentidos.

El amor, como la angustia y la alegría, tiene que ser atizado por la misma vía sensual. Inicialmente es frescura, suavidad, azul, azúcar; pero luego, esa dulzura o ese azul se acrisolan y destilan, conforme se van alejando de los ojos, los oídos y las manos, que son carne, rumbo al alma, que es espíritu...

El amor de Fuensanta, lleno de suavidad, de respeto y de ternura, sigue la misma trayectoria. Es un amor sensual en su principio, pero siempre alquitarado y puro, aunque todo lo contrario de un amor platónico: el poeta no ama, en reminiscencia de un premundo, la belleza abstracta que hace recordar Fuensanta; no asciende por ésta, de la materia hasta la idea. El objeto amoroso es aquí el propio fantasma, la propia sombra platónica de aquélla, su apariencia sensible. Fuensanta se ve, huele, es palpable y audible. Es un sér circunscrito para el conocimiento sensitivo, es un conjunto espectral, olfativo, tonal: huele "mejor que la fragancia de encantados jardines somnolientos", por la "aromática fragancia" de sus hombros, por la "limpia fragancia" de sus brazos; los jardines aroman la frescura de sus "carrillos sedeños". Tiene el "pelo castaño", los "ojos místicos", los brazos de seda, los pies "ideales y armónicos"; su voz es como un verso. Y si el poeta la prefiere a "las cálidas mujeres, azafatas súbditas de la carne, es por la frescura de sus manos gratas".

La cristalización amorosa se hace, pues, en un polifacético prisma de espectrales, olfativas, táctiles, musicales y gustativas coruscaciones.

Con Agueda y Sara, la cosa no pasa de tentación o, como dice el poeta, de "apego franco". No se da aquí la enfermedad de la atención en que, según Ortega y Gasset, consiste el amor que se individualiza en una sola mujer; sino el complejo de condiciones sensuales que en López Velarde requiere la iniciación de un amor simplemente posible. Mas aquí el sexo se cruza ya, más decididamente, con la línea oblicua del afecto y hace la equis que transforma la sensualidad en sexualidad.

La voz de Fuensanta era como un verso, musical y dulce; la de Agueda es insinuantemente cariciosa. Aquélla tenía el pelo castaño y los ojos místicos; ésta y Sara tienen los ojos y las carnes frutales, como cestos de uvas y manzanas y como racimos copiosos. Agueda la morena y Sara la rubia le daban calosfríos ignotos, "tortura de hielo y combustión de pira". Fuensanta fué canonizada por el poeta bajo la advocación de Nuestra Señora de la Ilusión. Sara y Agueda fueron solamente ángeles o demonios tentadores. Con ellas empieza la duda y la zozobra, porque en ellas se inicia, virtualmente, la exigencia de la carne.

Y porque la carne es corruptible y mortal, su exaltación preside el óseo panorama del cementerio.

a) la dicha de amar es un galope
del corazón sin brida, por el desfiladero
de la *muerte*.

b) Porque la tierra traga todo pulcro amuleto
y tus dientes de ídolo han de quedarse
(mondos
en la mueca erizada del *hostil esqueleto*.

El puro amor tiende a la inmortalidad, porque está en el espíritu inmortal; el amor impuro se transforma en apetito y avizora constantemente la muerte, porque se asienta en la carne corruptible:

a) y hasta mi mismo amor es como un tósigo
que en la raíz del corazón prospera.

b) Ya que tu voz, como un muelle vapor, me
(baña,
y mis ojos, tributos a la *eterna guadaña*,
por ti osan mirar de frente el *ataúd;*
ya que tu abrigo rojo me otorga una delicia
que es mitad friolenta, mitad cardenalicia,
antes que en la veleta llore el póstumo alud,
ya que por ti ha lanzado a la *Muerte* su
(reto
la cerviz animosa del *ardido esqueleto*
predestinado el hierro del *fúnebre dogal;*
te honro en el *espanto* de un perdida alcoba
de nigromante en que tu *yerta faz* se arroba
sobre una *tibia*, como sobre un cabezal;
y porque eres, Amada, la armoniosa ele-
(gida
de mi sangre, sintiendo que la convulsa vida
es un puente de abismo en que vamos tú y
(yo,
mis besos te recorren en devotas hileras,
encima de un sacrílego manto de *calaveras*,
como sobre una erótica ficha de dominó.

c) Voluptuosa melancolía
en tu talle mórbido enrosca
el Placer su caligrafía
y la *Muerte* su garabato
y en un clima de ala de mosca
la Lujuria toca a rebato.

De ese modo, el amor y la muerte, en terrorífica mezcla, prohijan el temor y el espanto, en visiones macabras que hacen recordar los grabados de Posada y los frescos y litografías de Orozco.

La alcoba de nigromante, además, evoca la misteriosa cámara de Celestina, laboratorio macabro y diabólico donde, por artes del triste Plutón, se destilan las virtudes eróticas del aceite serpentino, de la sangre del murciélago y del cabrón, del ala de drago, del agua de mayo, de la pelleja del gato negro y de los ojos de la loba. . . Porque también aquélla —la alcoba amorosa de López Velarde— está llena de medievales utensilios eróticos y la oscura espelunca de su alma aterrada contiene mal agüero; gatos que erizan el ruido; huesa y nido; sal regada y espejos rotos; candente cába-

la; anocheceres de maleficio; respiros de dragón... Y, en la tenebrosa confusión de todo eso, se analiza y compone un amor doloroso y sufriente, perfectamente ajustado a la definición de Celestina: "un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleitable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte". Es decir, una flecha que tiene que romper la epidermis superficial, para poder clavarse en la íntima entraña del corazón: primeramente, lo agradable, lo dulce, lo sabroso, lo alegre y lo blando. Después, la dolencia, el tormento, la amargura, el veneno, la llaga y el fuego. . . hasta la muerte.

VI
ALACENA Y PAJARERA

No es difícil advertir en López Velarde, aparte de las otras peculiaridades de su poesía, una intensa y clara mexicanidad. El concepto de ésta es difícilmente definible; pero, en cambio, puede lograrse el establecimiento de ciertas condiciones y elementos de la nacionalidad literaria en general.

La sociedad tiene materia y forma. Su materia son los hombres en cuanto hombres. Por tanto, desde el punto de vista puramente material, todas las sociedades son iguales, pues el hombre es esencialmente idéntico y el mismo en dondequiera. Sin embargo, el conjunto humano ofrece en cada lugar una distinta y especial fisonomía. Es formalmente distinto en diferentes latitudes. Está diversamente estructurado en diferentes regiones.

La estructura general no es, sin embargo, forma simple, sino total de las formas particulares que revisten los fenómenos aislados: el arte, la ciencia, la economía, la religión, la política, etc.

La forma o estructura general de una sociedad —su cultura— es, por lo mismo, su mejor principio de diferenciación. Los pueblos en efecto, se caracterizan y distinguen desde el punto de vista cultural, pues la cultura, así entendida, es la máxima forma social.

La cultura, es por tanto, un algo biológico, como quiere Ortega y Gasset; no una mera referencia al saber. La cultura es modo de vida, en todos los aspectos vitales y aun simplemente existenciales. El que quiera, por tanto, determinar las características de un pueblo, debe recurrir a esa cultura, que por ser estructuración diferenciadora suprema, tiene que ser también la clave de su peculiar fisonomía.

Lo mexicano será, entonces, lo que se ajuste estrictamente a la cultura mexicana, aunque no se desarrolle entre el verdor alfilereado de la nopalera, ni al amor de las brasas del fogón, ni entre la fusilería de la metralla revolucionaria.

La cultura, empero, no conforma solamente los conjuntos; sino que desciende al individuo, conformándolo también, no nomás en el sentido de obligarlo a la expresión de los hechos y de los estados circunstantes; sino en el de obligarlo a la alquitaración de los mismos, apurándolos sobre todo, en congruentes estados afectivos.

No es necesario cantar a la revolución o a la Patria; basta con que ellas, convertidas en un hecho del alma, se resuelvan en afectos que, en algunos, pueden ser el contento y el entusiasmo, pero que, en López Velarde, fueron la *zozobra* y la *amargura*, la *preocupación del tiempo* y de la *fatalidad*, la *religiosidad* y el *sensualismo*.

Tales son también las características de lo patrio, asignadas por el poeta a la nación: "La amamos típica", decía, "castellana y morisca, rayada de azteca", es decir, cristiana, sexual y misteriosamente nimbada como el calendario azteca, con la aureola del tiempo implacable y de la fatalidad.

Lo religioso y lo sensual no necesitan ya demostraciones. Se dan con evidencia en

el poeta y en la Patria y se comprueban, en ésta, con su arte pictórico. La absorción en el tiempo, en cambio, se comprueba con el arte arquitectónico, cuyas torres, que tan numerosamente sostienen el símbolo religioso de la cruz, son también índices del tiempo, por el simbolismo de sus sonoros campanarios. Las concéntricas campanas, como fluentes carátulas en que son marcados los minutos por la enhiesta manecilla de la torre, tienen mucho de tiempo y, por ende, de casualidad y de ruleta. Las ondas se extienden hasta la redonda ribera del horizonte y nos van enmallando en las redes de su insaciable implacabilidad. El azar cae, entonces, en el intersticio de los minutos, quedando casi al margen del curso cronológico, sin causa aparente ni aparente finalidad.

Girando en la ruleta de las ondas, vivimos de milagro, como la lotería, brincantes y tensos en la inquietud alternativa —negras o rojas— del azar. Azar y duda, he ahí dos características plenamente mexicanas —¿Dios o el diablo? ¿Ricos o pobres? ¿Liberales o conservadores?...

Tal es la Patria íntima del poeta, que decía "nuestro concepto de la Patria es hoy hacia dentro... La experiencia y la celebridad de nuestro republicanismo nos ha revelado una Patria, no histórica ni política, sino íntima... La hemos descubierto a través de sensaciones y reflexiones diarias. La miramos hecha para la vida de cada uno. Individual, sensual, resignada, llena de gestos. Casi la confundimos con la tierra..."

Mas no con la tierra como geografía y atmósfera; sino como psicología. Esta fué la manera de concebir la tierra que hizo a López Velarde atribuir a la Patria las características de su propia poesía y de su propia personalidad, o, al revés, atribuirse a sí propio las características de la patria, diciéndose modelado por ella "con la más honda música de selva".

Dado ese equilibrio de vasos comunicantes entre el poeta y la patria, no cabe ya poner en tela de juicio la mexicanidad de aquél. Además, en la patria así concebida, apenas cuenta lo objetivo por sí solo: las uvas, los perones, las manzanas, no son la terrestre flora patria, sino la golosina sensual —los carnosos labios de rompope y el sabroso uvate de los ojos femeninos—. Los escorpiones, las hormigas; los dragones y los gatos; los ruiseñores, los cenzontles, los pájaros carpinteros, los loros y los palomos no son la patria fauna característica, sino el misterioso simbolismo entomológico, reptiliano y felino, ornitológico, de sus constantes preocupaciones y zozobras.

Ni siquiera en *Suave Patria* —gajo de epopeya— se objetiva notablemente el concepto de la misma...

Suave Patria es una epopeya paradójica de lirismo, en que más se percibe lo típico, que se concibe lo genuinamente nacional: la patria es alacena y pajarera. Si alacena, contiene todas las tentaciones de la gula —chía, rompope, pan, compotas, higos, pechugas, ajonjolí—; si pajarera, toda la plúmbea serie de las aves nuestras —loros, garzas, pájaros carpinteros, chuparrosas y palomos— con la abigarrada policromía de sus sedeñas vestiduras y con la varia polifonía de sus trinos. Todo mezclado con fatuos brillos folklóricos —mujeres, rebozos, cohetes, cántaros y jarabes.

Lo épico de esta concepción consiste, pues, únicamente, en que el vital sentimiento de la patria se ha objetivado en sensaciones. El movimiento ha aflorado al ras de la carne, al paladar, al iris, a la oreja y a la mano... Pero todas esas cosas han tenido inicialmente una significación pasional y subjetiva: la lluvia, por ejemplo, es en *Suave Patria* el objetivo y real caer del agua, aunque el poeta oiga en ella el crujido de los esqueletos; pero fué en *Zozobra*, la reja inflexible que encarcelaba el alma del poeta, en la nave en penuria de su angustia.

a) No soy más que una nave de parroquia en (penuria,
nave en que se celebran eternos funerales,
porque una *lluvia terca* no permite
sacar el ataúd a las calles rurales.

b) Trueno de nuestras *nubes* que nos baña
de locura, enloquece a la montaña,
requiebra a la mujer, sana al lunático,
incorpora a los muertos, pide el viático,
y al fin derrumba las madererías
de Dios, sobre las tierras labrantías.

El proceso general de la poetización velardina es, por tanto, todo lo opuesto a una proyección sentimental en el sentido romántico, pues, contrariamente, es lo de fuera, lo exterior, lo sensual, lo que, por la vía de los sentidos, viene a espiritualizarse en el alma. No sentimiento que se derrama sobre las cosas; sino apariencias sensibles que, al substancializarse en materia poética, se anegan en el sentimiento poetizante.

En lugar de humanizarse las cosas, el espíritu se realiza en ellas, se hace cosa en las cosas, que zozobran en el alma y la saturan, disolviéndose, paulatina y gradualmente, primero en sensaciones, luego en sentimientos y, por fin, en conceptuales símbolos poéticos.

VII

GOTAS CATEGORICAS

1. La ley de la vida diaria parece ley de mendicidad y de asfixia; pero el albedrío de negar la vida es casi divino.

2. Confundimos el lecho con el sepulcro y sabemos, por una pávida experiencia, que la aceleración de aquél puede llevarnos, del vértigo de la vida, al orco.

3. Cuando nos sentamos junto a un escenario pretérito, a ver la comedia que se nubla siempre y jamás fenece, nuestra diversión se atempera, avecinándose al dolor.

4. La vida es un mal cuarto de hora con algunos instantes deliciosos.

5. Mi vida es una sorda batalla entre el criterio pesimista y la gracia de Eva. Una batalla silenciosa y sin cuartel entre las unidades del ejército femenino y las conclusiones de esterilidad. De una parte, la tesis reseca. De la otra, las cabelleras vertiginosas, dignas de que nos ahorcásemos en ellas, en esos momentos en que la intensidad de la vida coincide con la intensidad de la muerte.

6. A mi serenidad, se han agregado dos elementos que me eran ajenos cuando estudiaba el silabario: el dolor y la carne.

7. En mi pecho feliz no hubo cosa
de cristal, terracota o madera
que abrazada por mí no tuviera
movimientos humanos de esposa

8. ¡Desdichado el que en la hora lunar
en su lecho no huele a azahar!

9. Dios, que me ve que sin mujer no atino
en lo pequeño ni en lo grande, dióme
de ángel guardián un ángel femenino.

10. Evoco, todo trémulo, a estas antepasadas
porque heredé de ellas el afán temerario
de *mezclar tierra y cielo...*

11. Entonces era yo seminarista
sin Baudelaire, sin rima y sin olfato.

12. Oh, yo podría poner mis manos
sobre tus hombros de novicia
y sacudirte en loco vértigo
por lograr que cayera sobre mí tu caricia,
cual se sacude el árbol prócer
(que preside las gracias floridas de un vergel)
por arrancarle la primicia
de sus hojas provectas y sus frutos de miel.

13. Yo no sé si está presa
mi devoción en la alta
locura del primer
teólogo que soñó con la primera infanta,
o si, atávicamente, soy árabe sin cuitas
que siempre está de vuelta de la

cruel continencia
del desierto, y que en medio de un
júbilo de huríes
las halla a todas bellas y a todas favoritas.

14. Mi interno drama
es, a la vez, sentimental y cómico.

15. Mas mi labio, que osa
decir palabras de inmortalidad,
se ha de pudrir en la húmeda
tiniebla de la fosa.

16. Mi corazón olvida
que engendrará el gusano
mayor, en una asfixia corrompida.

17. No tengo miedo de morir
porque probé de todo un poco.

18. Yo sólo soy un hombre débil, un espontáneo
que nunca tomó en serio los sesos
de su cráneo.

19. --Y su boda, señor.
--Cállate, anciano.
--¿Será para el invierno?
--Para entonces,
y si vives aún cuando su mano
me dé la Muerte, campanero hermano,
haz doblar por mi ánima tus bronces.

20. Espero que mi humildad no sea ficticia como no lo es mi miedo al dar a la vida un solo calificativo: el de formidable.

21. ... Mi voluntad, en definitiva, capitula a un golpe de pestaña.

22. Nos aterra el fantasma de la vida en la abolición del sér.

23. Yo... me considero un sacristán fallido.

24. Nunca pensé en abrir mis alas, cuando ascendía el concierto de las campanas, para ascender con él.

25. Hay ocasiones en que la carne se hipnotiza... Ocurra el fenómeno en cualquiera de las veinticuatro horas, nos penetra el silencio y la soledad, vasos comunicantes en que la naturaleza se pone al nivel del alma.

26. Siempre que inicio un vuelo
por encima de todo,
un demonio sarcástico maúlla
y me devuelve al lodo.

27. Fulminado por el soez disparate de la eclíptica, prescindí del cálculo diferencial y del integral, resignándome a aprovechar, con modestia, la magia de dentro y de fuera.

28. El hijo que no he tenido es mi verdadera obra maestra.

29. Aunque pertenezco a la clase ingenua que cultiva la poesía, no me he confiado a los puntos de partida que es preciso aceptar gratuitamente para empezar a saber. Soy un poco más fuerte que mi creencia y mi credulidad.

30. Fiel a mi estructura, continúo endiosado en la menos engañosa ilusión, colgándome de la inmanente palabra mística que resume los orbes y que nos aniña o nos eterniza, dentro de las regalías de su diapasón.

31. Artísticamente, la lucha de los credos se funde en el rostro de la conciencia cabal, en la que la frente es de Buda, los ojos de Cristo y la boca de Mahoma.

32. No serían los clásicos minuciosos psicólogos,
pero atinaban con el mundo elemental
y daban a las cosas sus nombres...

33. Lo soez (es) la más dolorosa de todas las formas del mal.

○ P O E M A S ○

EL ARBOL DE LA VIDA

VOY buscando los ojos de una torre
hecha de pensamientos muy oscuros
pues quiero darle frondas de miradas
a la columna altiva de mis sueños.
La quieren derribar vientos de duda,
la asedian nubes que le son coronas,
como césped le besa el pie mi fuego.
Dentro me elevo sin que nunca acabe
de escalar por su médula esa cima
en donde he de gozar de una presencia
por la que crece, se dilata y sube
este confuso y vertical anhelo.
A veces dudo si hallará sus flores
tanto secreto humor aprisionado:
linfa que quiere pétalos no puede
entre cortezas conformarse muda.
Bajo el azul derramará verdores
tan obstinada aspiración del cielo
y a cada canto de ave en la espesura
responderá una estrella con su brillo.
Aves, lunas, manzanas y luceros
llenarán de sonrisas los cristales
de las cintas del agua que en el prado
murmuran y equivocan sus caminos.
La sierpe abrazará de nuevo el tronco,
hombre y mujer se sentirán desnudos,
ángeles guardarán con sus espadas
los dinteles de luz y otra vez fuera
sudor y llanto para los mortales.

LAS NUBES

OH libertad errante, destructora,
desnuda de verdor, libre de venas,
arboleda del mar, fugaces nubes,
si en lluvia el desengaño te convierte
la forma de mi copa podrá darte
una pequeña sensación de cielo.
Vuelve a la tierra, oh mar, vuelve a la vida
a las cadenas de los largos ríos,
a las prisiones de los hondos lagos,
vuelve afilada a penetrar mil veces
angostos laberintos vegetales.
Oh Libertad, tus puertas son heridas.
No las quieras abrir, sigue encerrada
en la sedienta piel o te sostenga
el inclinado cauce del torrente.
Todo sueño que es nube se deshace.
Vuelva a brillar el sol pues la blancura
de esa ilusión de libertad celeste
es tan sólo una sombra hecha girones.
No sueñe más el agua y tenga vida
en la savia o la sangre, tenga sólo
en mí su libertad, libre mis lágrimas.

MANUEL ALTOLAGUIRRE

CARTA INEDITA
○ DE MALLARME ○
ENMIENDA GLOSADA

○ POR E. NOULET ○

En un artículo titulado *Poe y la poesía francesa*, aparecido en el número 7 de esta revista (15 de octubre del corriente año, p. 16, col. II, nota 4) di por incluída en versión española, una carta inédita de Mallarmé, relativa a su propio poema *L'Azur;* pero resultó omitido, por traspapelamiento, el mencionado texto.

Enmiendo aquí este error con publicar no sólo la carta prometida, sino también el propio poema y un breve comentario sobre su importancia poética y psicológica; será posible, de esta forma, encerrar en una ecuación más angosta y más precisa la relación Poe-Baudelaire-Mallarmé.

Figura dicha carta autógrafa en una correspondencia inédita que se halla en poder del doctor Henri Mondor, de París. Esas cartas conmovedoras que el joven profesor Mallarmé desde Tournon (Ardèche), especie de destierro, escribía a su mejor amigo Henri Cazalis (en literatura Jean Lahor), cuentan la despaciosa tortura del aislamiento provinciano, de la pobreza yermadora y el arduo trabajo. Esclarecen las intenciones, las buscas y los tanteos, las premisas de un sistema que debía conducir a su autor a las más gélidas alturas intelectuales; de suerte que esas cartas emocionantes aparecen hoy como las primeras huellas de un heroísmo.

He aquí, pues, el poema:

AZUR

De l'éternel azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète impuissant qui maudit son génie
A travers un désert stérile de Douleurs.

Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords aterrant,
Mon âme vide. Où fuir? Et quelle nuit hagarde
Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant?

Brouillards, montez! versez vos cendres (monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Qui noiera le marais livide des automnes
Et bâtissez un grand plafond silencieux!

Et toi, sors des étangs léthéens et ramasse
En t'en venant la vase et les pâles roseaux,
Cher Ennui, pour boucler d'une main jamais (lasse
Les grands trous bleus que font méchamment (les oiseaux.

Encor! que sans répit les tristes cheminées
Fument, et que de suie une errante prison
Éteigne dans l'horreur de ses noires traînées
Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon!

—Le Ciel est mort.— Vers toi, j'accours! (donne, ô matière,
L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché
A ce martyr qui vient partager la litière
Où le bétail heureux des hommes est couché.

Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle, vidée
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur,
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,
Lugubrement bâiller vers un trépas obscur...

En vain! l'Azur triomphe, et je l'entends qui (chante
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour (plus
Nous faire peur avec sa victoire méchante
Et du metal vivant sort en bleus angélus!

Il roule par la brume, ancien (1) *et traverse*
Ta native (2) *agonie ainsi qu'un glaive sûr;*
Où fuir dans la révolte inutile et perverse?
Je suis hanté. *L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!*

Y he aquí la carta:

Tournon, enero 1864.

Al fin te envío ese poema del azur, que parecías tan afanoso de poseer. Lo he labrado en estos últimos días, y no te ocultaré que me ha causado penas infinitas, y ello sin contar que antes de tomar la pluma, precisaba, para conquistar un momento de perfecta lucidez, que postrara mi dolorosa Impotencia. Me ha causado penas indecibles porque, atento a proscri-

(1) *indolent*, en la variante del Parnasse Contemporain, 1866.
(2) *peureuse*, id., id., id.

bir mil agasajos líricos y versos bellos, obsesión perpetua de mi cerebro, quise ceñirme implacablemente a mi tema. Te juro que no hay en él palabra que no me haya costado varias horas de busca, y que la palabra inicial, que reviste la primera idea, además de tender por sí misma al efecto *general del poema, sirve asimismo a preparar la última.*

El efecto producido, *sin una disonancia, sin un floreo, aun adorable, que distraiga: esto es lo que busco. Seguro estoy, por haberme leído los versos a mí mismo, doscientas veces acaso, que lo conseguí. ¿Será bello? ¿Habrá en él un reflejo de la belleza?*

Empezaría aquí, si yo hablara, mi inmodestia, y tú eres quien debe decidir, Henri, que distan harto esas teorías de composición literaria del talante con que nuestro glorioso Emmanuel ([3]) *arrebata un puñado de estrellas en la vía láctea para sembrarlas en el papel y dejar que constituyan, fortuitamente, constelaciones imprevistas. Su alma entusiasta, ebria de inspiración, retrocedería de espanto ante el modo de mi trabajo. Es el poeta lírico en todo su admirable derramamiento.*

Con todo, cuanto más avance, más fiel he de ser a esos principios severos que me legara mi gran maestro Edgar Poe.

El inaudito poema del Cuervo así fué obrado. Y el alma del lector goza, en lo absoluto, como el poeta quiso que gozara. No experimenta ni una impresión distinta de las prevenidas por el poeta. Así pues, sigue tú mi pensamiento en el poema, y ve si es eso lo que sentiste al leerme.

Para empezar de modo más amplio y ahondar el conjunto, no aparezco en la primera estrofa. El azur tortura al impotente en general. En la segunda, empieza la duda, por mi fuga ante el cielo posesor, de que yo sufra esa dolencia cruel. Preparo, además, en esa estrofa, mediante una baladronada blasfematoria: Et quelle nuit hagarde, *la extraña idea de invocar las nieblas. La plegaria* au cher Ennui *confirma mi impotencia. En la tercera estrofa estoy fuera de mí, como hombre que presencia el éxito de sus encarnizados votos.*

La cuarta empieza con una exclamación grotesca de escolar en libertad: le ciel est mort. *Y en seguida, provisto de esa admirable certidumbre, imploro la naturaleza. Esta y no otra es la ventura del impotente. Cansado del mal que me roe, quiero gustar la dicha común de la muchedumbre, y esperar la muerte obscura... digo* je veux. *Pero el enemigo es un espectro; ese cielo muerto* retorna, *y le oigo cantar en las campanas azules. Pasa indolente y vencedor, sin ensuciarse en esa niebla y, sencillamente, me traspasa. A lo que exclamo, henchido de orgullo y sin ver en ello un castigo a mi cobardía, que me sobrevino una* inmense agonie. *Todavía quisiera huír, pero me doy cuenta de mi yerro y reconozco ser un poseso. Era menester toda esa punzante revelación para motivar el grito sincero y extraño a la vez,* l'azur! ... *Ya ves, para quienes, como Emmanuel y como tú, buscáis en un poema algo más que la música del verso, hay ahí un verdadero drama. Y fué de terrible dificultad combinar, en justa armonía, el elemento dramático, hostil a la idea de Poesía pura y subjetiva, con la serenidad y el sosiego de las líneas que la Belleza requiere.*

Pero me dirás que ya éstas son hartas historias para versos poco dignos de ellas. Lo sé. Con todo, me he holgado indicándote cómo juzgo y concibo un poema. Abstrae de esas líneas toda alusión a mí, y todo lo que se refiere a mis versos, y lee esas cuatro páginas fríamente, como esbozo, muy mal escrito e informe, de un artículo sobre el arte.

Algunos críticos, y singularmente L. Lemonnier, quien comparó cuidadoso las obras de Mallarmé y de Baudelaire, ven en *L'Azur* un recuerdo de las siguientes líneas del *Confiteor de l'Artiste* (del volumen *Petits Poèmes en Prose*)*:*

"Y ahora la profundidad del cielo me consterna, su limpidez me exaspera. La insensibilidad del mar, la inmaterialidad del espectáculo me sublevan. ¡Ah! ¿será menester sufrir eternamente o rehuír eternamente lo bello?

"Naturaleza, sortílega despiadada, rival eternamente victoriosa, déjame ya. ¡Cesa de tentar mis deseos y mi orgullo! El estudio de lo bello es un desafío en que el artista grita de espanto antes de su derrota."

Ahora bien, existe entre ambos textos una disparidad que importa recoger, y que permite determinar la autenticidad de Mallarmé. Está bien claro el pensamiento de Baudelaire: existe rivalidad entre la obra penosamente realizada y el imperante esplendor de la natura-

(3) Emmanuel des Essarts, joven profesor de Mallarmé en el liceo de Sens, y luego su amigo e introductor en el mundo de las letras.

leza, y he aquí el dilema: o la labor artística y sus penalidades, o la inacción voluptuosa y el abandono de la obra. El *cielo* es para él irrisión, llamamiento a la pereza, refugio al que se rehusa. La palabra designa lo mismo que nombra, y, por sinécdoque, la naturaleza toda.

Al contrario, en Mallarmé, el *azur* no representa el cielo natural, sino la tortura de la obra, el mandato del ideal, la instigación permanente a la creación poética: el *azur*, no refugio, sino reproche.

De igual modo, y a propósito de los "ángelus azules", si la idea de colorear una música puede ser bodeleriana, no es menos cierto que la metamorfosis de los ángelus vistos azules está vinculada a la lógica del poema: el azur se infiltra dondequiera gracias al vuelo de las aves y al vuelo de las campanas.

Los elementos a los que Mallarmé confiere valor de símbolo existen, sin duda, en Baudelaire; y es que el poema entero es testimonio de un momento en que, aún subyugado, el discípulo se desprende de su admiración primera, buen juez de lo que le debe y bastante dueño de sí para no rechazarlo todo de una vez, y entresacar lo útil cuando fuere menester.

La carta, pues, precisa el sentido del poema, aunque sea éste bastante claro para no motivar error aunque sólo del poema se dispusiera.

Les Fenêtres habían proclamado la voluntad de evadirse de la felicidad común. En *L'Azur* el poeta aspira a perderse en la vida cotidiana, a volver la espalda al ideal que, más cruel que la felicidad, no abandona su presa y sigue obsesionándola.

L'Azur corrige, pues, en parte, la teoría estética implicada en *Les Fenêtres*, que apuntaba a afirmar la existencia de la belleza en sí, previa y eterna. Al contrario, las palabras como *fard*, *art*, *attifer*, agrupadas en una misma estrofa (VII) alrededor de la idea de la creación artística, reconocen todo su precio a las cuestiones de forma. Al suponer un arreglo y casi un disfraz, indican bastante netamente el papel del artista; con referencia a la inspiración, que permanece incógnita, es el transformador.

La idea generadora del poema es, por tanto, una vez más, en la obra malarmeana, la de la impotencia, de la que deriva esta otra: inactivo, tumbado, el poeta no permanece menos sujeto a su ideal, cuya persistencia se convierte ya para él en tortura, lo que resume esta breve frase de su carta a Cazalis: "El azur tortura al impotente".

Equivocadamente se ha querido ver en la elección del símbolo del azur la influencia de Banville: "On mourra de degoût si l'on ne prend, de-ci, de-là, un gran bain d'azur", pues la frase de Banville presenta el azur como salvación y no como tormento, según aparece en Mallarmé. La idea de atribuir al azur valor supremo, y luego, poco a poco execrado, experimentar tras su atracción su tiranía, y dirigirle rendimientos seguidos de imprecaciones, es la reacción de su propio temperamento, del norteño embriagado por la luz del mediodía, pero que lentamente sucumbe ante su fijeza.

Por muy patético que sea, no es, con todo, el tema lo que en *L'Azur* parece más genial, sino la ejecución. A propósito de ella, ¡qué confidencia, esa carta de un poeta de 22 años, en la que igualmente conmueven la voluntad de disciplina y la exigencia en cuyo nombre ésta se impone! ¡Tanta modestia y tantas certidumbres! ¡Tanto amor a la poesía y tantas intenciones meditadas! Quien, en la edad del brío y la entrega a la facilidad de esta suerte se negara a los "versos bellos", renunciara a los "floreos", aun adorables, y "en cada palabra" invirtiera varias horas de busca, bien merece siquiera el homenaje de que se proceda despacio en el examen de su poema.

Su originalidad se manifiesta dondequiera, pero sobre todo en el movimiento arrebatado de tres estrofas sucesivas, hincadas en un triple apóstrofe. Movimiento que subraya la idea central del poema: la tierra trocada en asilo y consuelo, el cielo en asechanza, desierto, ofensa, vértigo.

Ya obtenido el resultado de su "baladronada blasfematoria", ya el azur definitivamente oculto y ahogado el llamamiento del ideal, viene el grito de una victoria amarga:

—Le Ciel est mort. —Vers toi, j'accours! donne, ô matière
L'oubli...

Todo es dramático hasta el fin del poema, cuyo paso se precipita cada vez más, y cuyas estrofas se engendran una a otra en ritmo fatal, hasta el último verso:

Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!

Todo es en él extraordinario: la idea de la venganza del azur, el movimiento y la división del verso y esa cuádruple repetición de una palabra a la que acompaña, desde la estrofa precedente, el són de las campanas. Palabra final que, según la voluntad del autor, había sido ya en el primer verso anunciada: *De l'éternel azur...* Palabra tras la cual el poema queda verdaderamente cerrado. Si, en el caso de tantos poemas, sólo se trata de que cesen en un momento dado, se halla aquí un desenlace que es efecto de la convergencia de todas las estrofas.

La idea de la cuádruple repetición en el cuerpo de un poema fué tal vez inspirada al poeta por Edgar Poe, de quien estaba traduciendo *Las Campanas*, en la que, entre diversas repeticiones, se reiteraba ésta:

Of the bells, bells, bells, bells.

La obsesión del azur, de lo espiritual, de su fatiga y de la necesidad de rehuírla, se expresa a menudo en su obra, ya al paso, como en *Tristesse d'Eté: L'âme qui nous obsède...*, ya con más insistencia y sin posible equívoco en *Las de l'amer repos...:*

Je veux délaisser l'Art vorace d'un pays
Cruel...

ya a modo de tema central, como en *Le Pître châtié*. Pero sobre todo constituye la alegoría fundamental de un poema como *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, interpretado siempre en sentido contrario al que le anima. En efecto, se ha considerado en él el desarrollo de un tema romántico ya muy sobado: el poeta prisionero de las contingencias de la vida. Ahora bien, para comprenderlo, para devolverle su significación real, es necesario releer el poema *L'Azur*, pues en éste se halla su explicación. No, el poeta no es prisionero de la vida, a la que aspira a las veces; es prisionero y mártir del Ideal del *Ciel antérieur où fleurit la Beauté*, del Espacio, bellos sinónimos cuya significación flexible comprende todos los símbolos que se quiera. Es el Azur quien lo posee, quien lo obsesiona y ya recalca aún más su crueldad: lo castiga con una agonía en que el poeta no cuenta con más desquite que el silencio. Así considerado, ese soneto tan distinguido, en vez de resultar un tópico lacrimoso, recobra su fulgor, que era nuevo y su orgullo, que era puro.

Bien se advierte, pues, que el poema *L'Azur*, a la luz de la carta que escribiera el poeta en el momento mismo de su composición, es fundamental en la simbólica malarmeana.



ACUARELAS MEXICANAS DEL SIGLO XIX

POR MANUEL ROMERO DE TERREROS

EL medio menos empleado por los pintores de la época colonial fué indudablemente la acuarela, puesto que solamente se valieron de ella en contadas ocasiones, ya fuera como mero auxiliar de un trabajo caligráfico, o bien para iluminar portadas y capitulares de ciertos manuscritos de lujo. En las postrimerías del virreinato se hizo mayor uso de la pintura al agua en planos topográficos y dibujos arquitectónicos o alegóricos, ejecutados por artistas de la talla de Tolsá o Tresguerras.

Pero a diferencia de los pintores europeos --principalmente paisajistas ingleses-- que en el primer tercio del siglo XIX lograron exquisitas obras de arte a la acuarela, en nuestro país, desgraciadamente, dicho medio estaba casi por completo olvidado. Por eso quizás no carezca de interés dar a conocer seis acuarelas pintadas en México en esa época y con asunto mexicano. Miden todas unos cuarenta y nueve por treinta y dos centímetros y las pintó don Pedro Romero de Terreros, tercer Conde de Regla, cinco de ellas con ayuda de la "cámara oscura" y la otra a mano libre. Representan las primeras diversos aspectos de la hacienda de San Miguel Regla y el vecino pueblo de Huascazaloya en el hoy Estado de Hidalgo, y la última, el acueducto de "El Sitio", en el de México. Por cierto que este acueducto, que empezaron a construír los jesuítas en el siglo XVII, quedó inconcluso hasta el año 1852, en que lo terminó don Manuel Romero de Terreros, hijo del mencionado tercer Conde de Regla.

Desde luego se echan de ver, en las vistas de la hacienda de Regla, ciertos defectos de dibujo, debidos, sin duda alguna, al método empleado por el artista.

La "cámara oscura" que, según parece, fué invención de Bautista Porta, físico de fines del siglo XVI, era un aparato de óptica que consistía en un pequeño cuarto, de madera u otro material fácilmente transportable, impermeable a la luz, pintado de negro por dentro (como los *cuartos oscuros* de los fotógrafos) y provisto en su parte superior de una caja con una lente convergente, que arrojaba la imagen de los objetos exteriores sobre un papel colocado en una repisa o pequeña mesa, para que el dibujante, dentro de la cámara, pudiera seguirla con el lápiz, cosa no siempre fácil, sobre todo cuando la imagen, como en el caso de figuras y animales, era movediza. Con esto terminaba la función de la "cámara oscura" y el colorido del dibujo o silueta lograda quedaba al arbitrio y destreza del artista.

Como el campo que abarcaba la lente de su aparato era reducido, el Conde tuvo que dibujar cada cuadro en cuatro secciones que armó después sobre una tela. Esto dió por resultado que el tamaño de las figuras de una sección no siempre correspondiera al de las de otra, como se hace patente en la vista del patio de la hacienda, en la que, si el sirviente y los perros guardan más o menos debida proporción con el edificio, los postillones y caballos del *forlón* que entra por el zaguán resultan exageradamente pequeños y fuera de escala. Más acertado que en el dibujo, estuvo el Conde de Regla (téngase presente que no era más que un aficionado) en la pintura misma a la acuarela, cuyo colori-

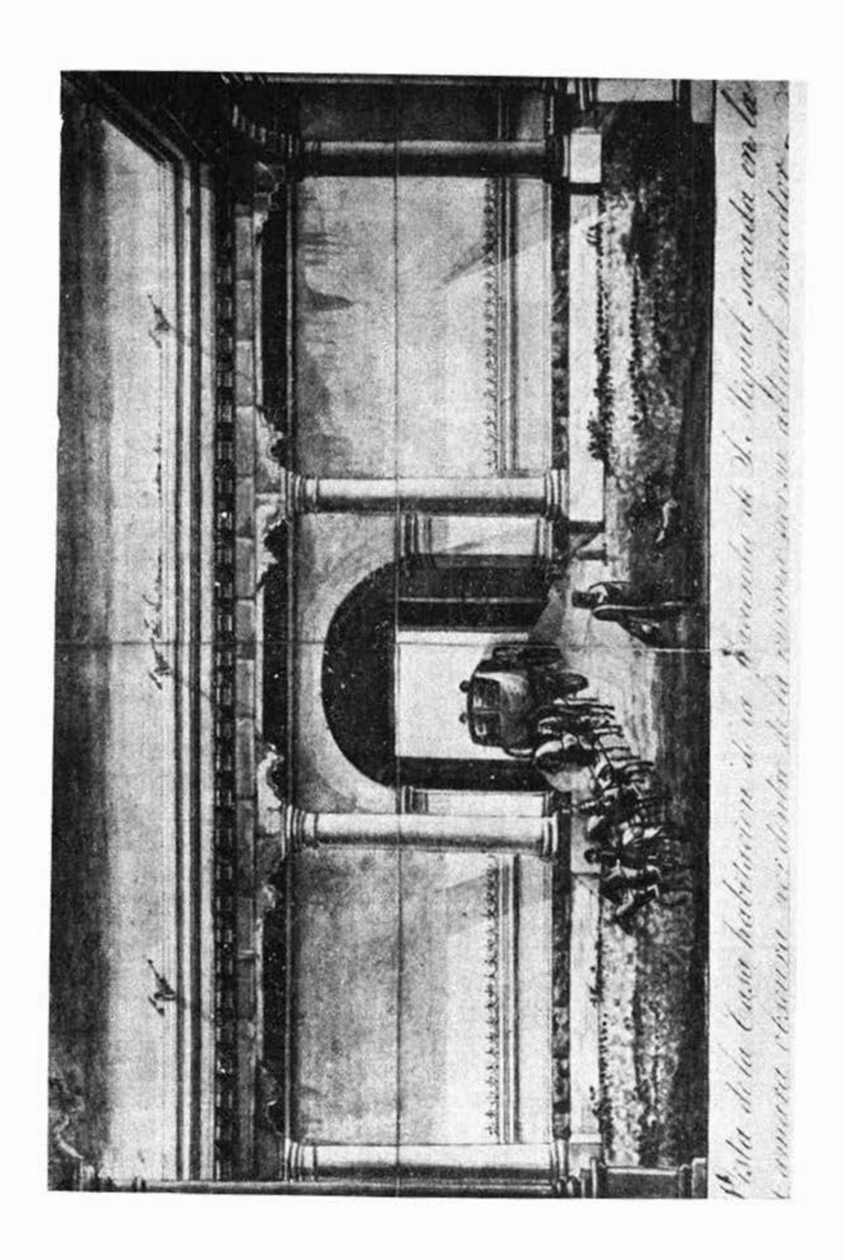


Lámina II



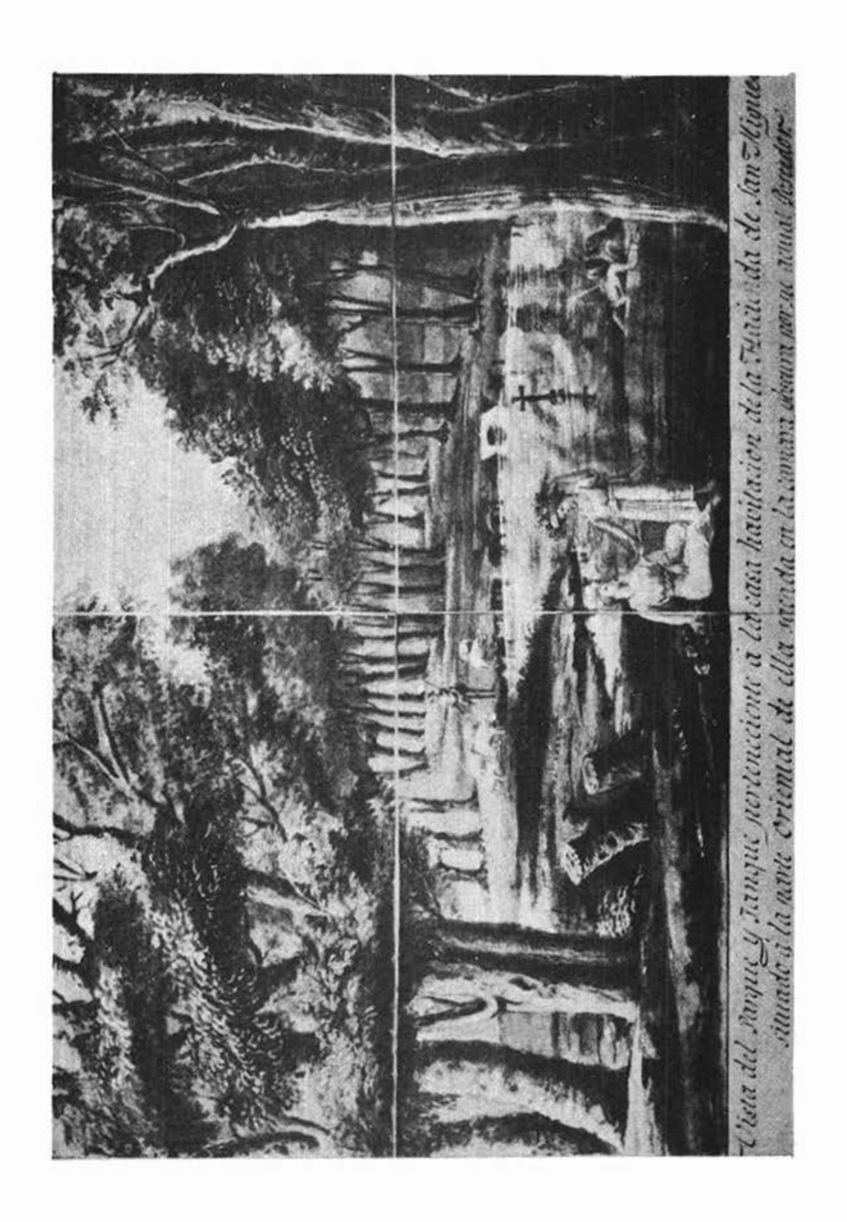


Lámina III



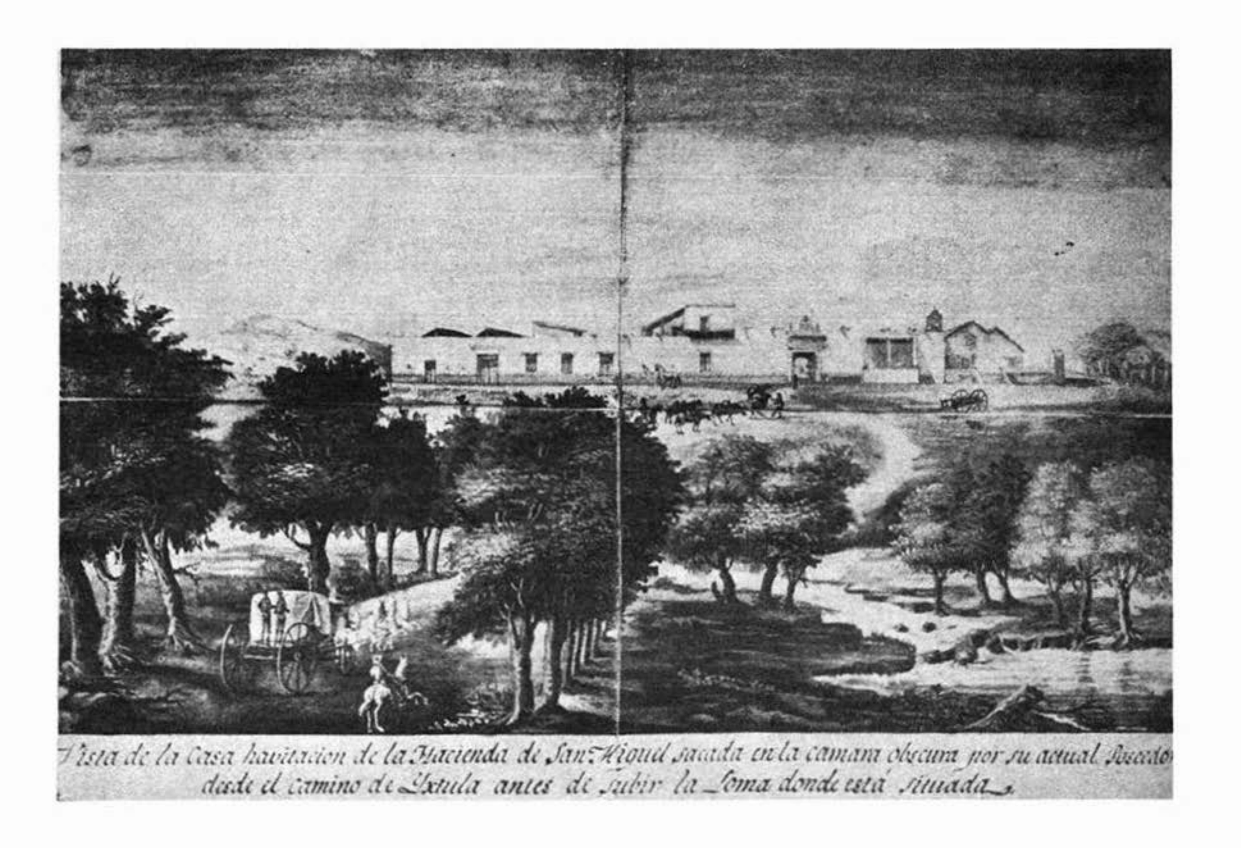

Vista de la Casa havitacion de la Hacienda de Sn. Miguel sacada en la camara obscura por su actual Poseedor
desde el camino de Ixtula antes de subir la Loma donde está situada

Lámina IV

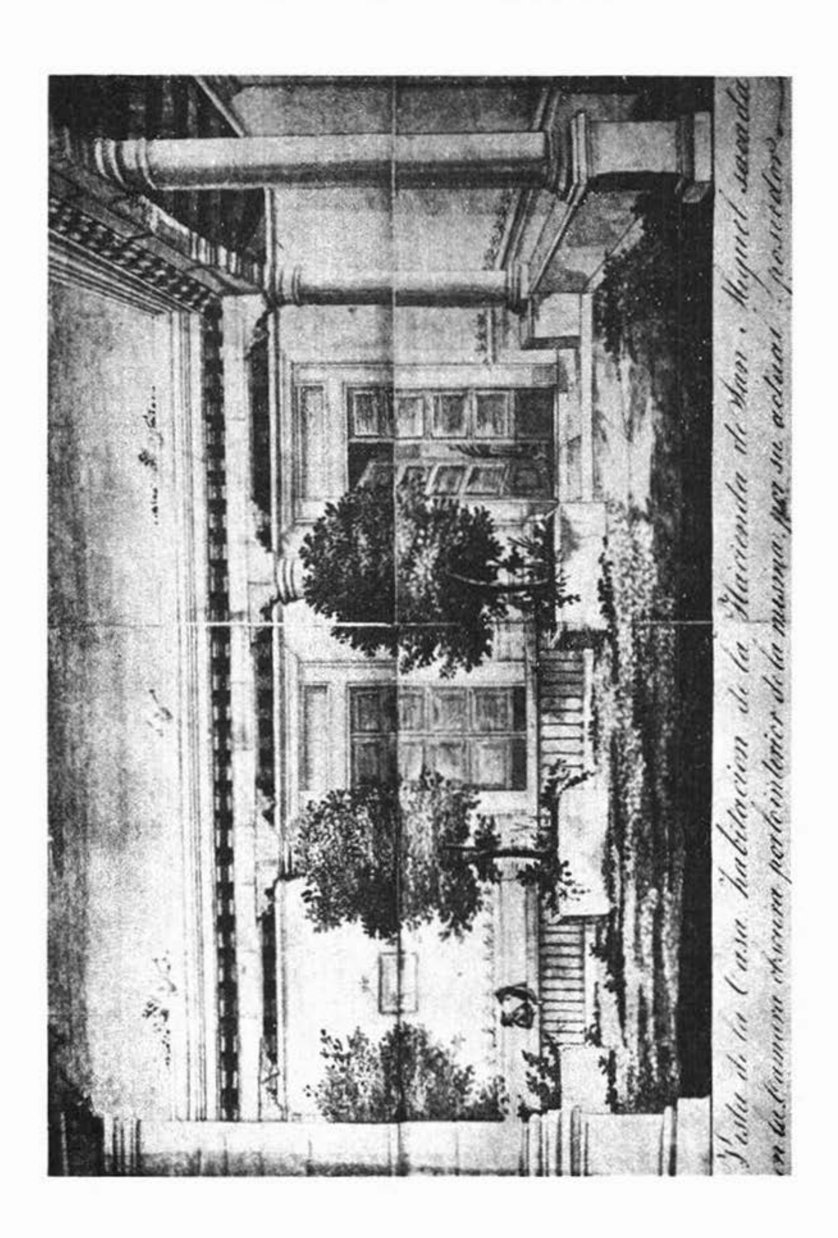


Lámina V



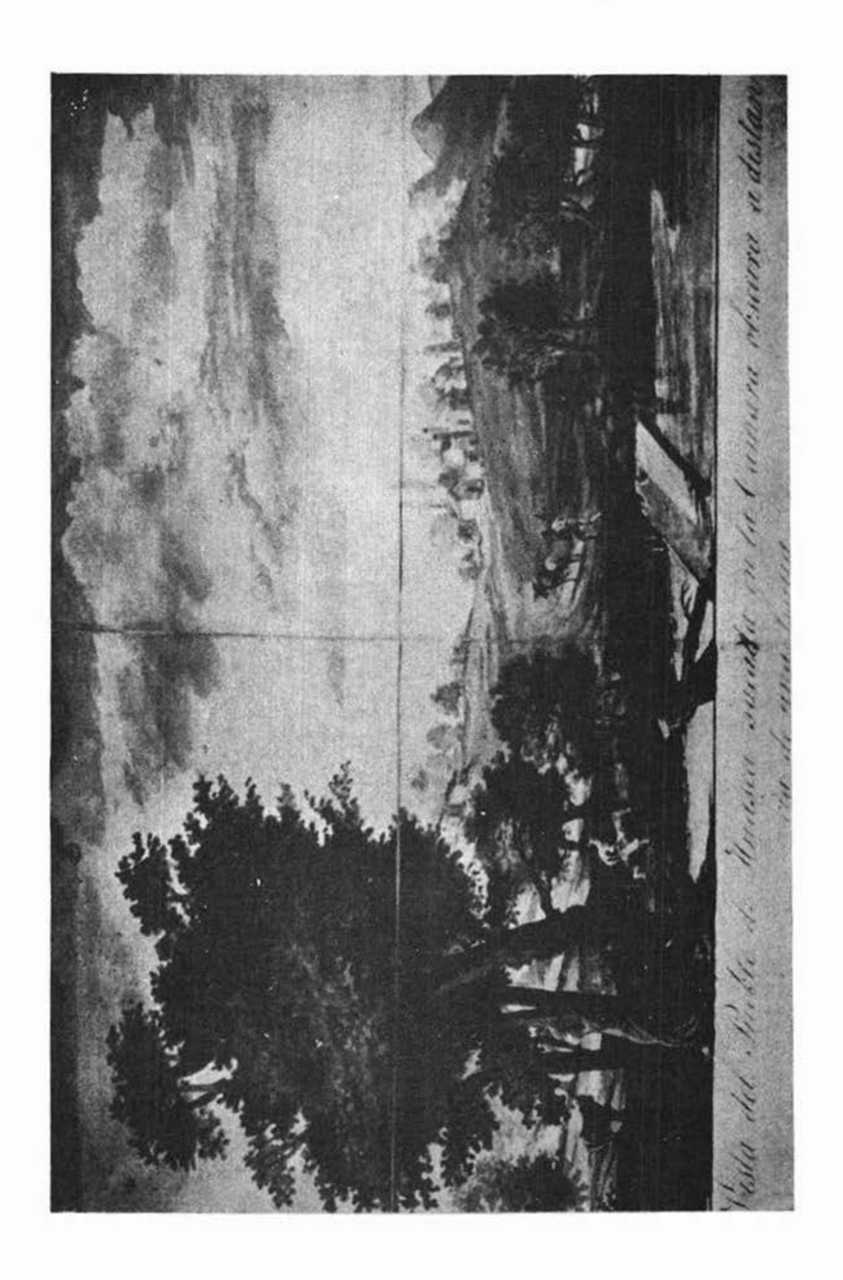


Lámina VI



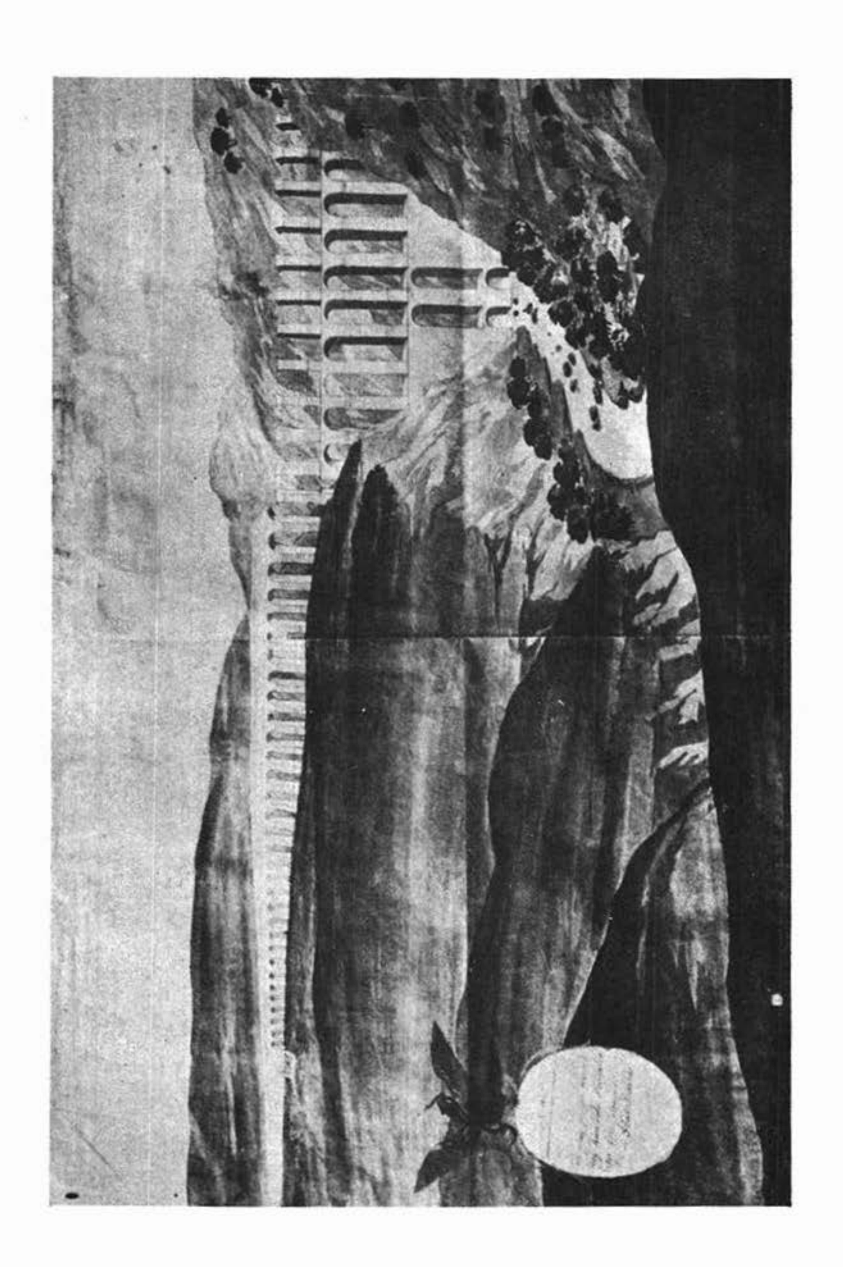


Lámina VII



do ejecutó con propiedad, especialmente en la interpretación de cielos y follajes.

Pintó estas acuarelas el joven artista a principios de 1810, después de practicar una visita de inspección a las diversas haciendas del mayorazgo que acababa de heredar por muerte de su padre el segundo Conde de Regla. El sitio que más le plugo fué, por confesión propia, el bosque de la Hacienda de Regla. "Me estuve todo el día --añade-- en el Ojo de Agua, que está bien cuidado, y muy poblado de pasto el potrerito". Y si el resultado de su esfuerzo al pintarlo fué un tanto ingenuo, es evidente que puso en él todo el entusiasmo de su romántica juventud.

Casi veinte años después, ya consumada la Independencia y cuando don Pedro ostentaba el grado de General de Brigada del Ejército Mexicano, decidió visitar la inconclusa alquería de "El Sitio" en terrenos de su hacienda de Xalpa, y se dirigió allá, a la cabeza de no escasa comitiva, provisto naturalmente de su caja de pinturas. Agradóle sobremanera el paraje y, a impulso de sus aficiones artísticas, púsose a pintar, ya no con ayuda de la "cámara oscura", sino a mano libre, el imponente acueducto. Pero el efecto que logró fué mucho menos satisfactorio que el de sus anteriores acuarelas de San Miguel Regla: el dibujo es insípido y monótono y el colorido un tanto crudo, defectos que se agravan hoy por lo mal conservado del papel, arrugado y marcado por dobleces. Además, uno de los acompañantes de don Pedro, con ánimo de halagarlo, tuvo la infeliz idea de pintar en el ángulo izquierdo inferior de la acuarela un óvalo, coronado con el águila nacional, e inscrita en él esta chabacanísima leyenda: "Julio 2 de 1829.-- Con muy prolijos esmeros --Hoy han sido vicitados (*sic*) --Estos Arcos elevados --Por el Gral. Terreros".



○ P O E M A S ○

PRIMER DIA

ANTES de haberte visto no vivía;
sin nada, extraño, por la primavera
y el sol, pasaba como quien quisiera
morir envuelto de melancolía.

El verde olvido en torno a mí crecía,
rodeando la tristeza de esta esfera,
de llamas, su silencio. Y la primera
vez que llegaste fué mi primer día.

No sé ya más que amarte, iluminado
con destellos de amor, junto a estas plantas
que hablan sólo de ti. Y hacia tu lado

iría por los grandes corredores,
soñando desde lejos cómo encantas
todo el espacio, huyendo entre las flores.

CUATRO AÑOS

EN el silencio solitario, oscuro,
del recuerdo te encuentro, y en un canto
quiero olvidar la muerte. Y me levanto
de estos años tan tristes, inseguro

pero buscando siempre el aire puro
de aquel jardín. ¿De nuevo, si hace tanto
que te he besado en él, cuando el encanto
de las columnas sostenía el muro

surgiendo entre la hiedra? Ahora vuelven
Orión con el verano, y las estrellas
que en el viento del río se disuelven.

Y los trenes lejanos; el pasado
y el agua en los canales, y aun aquellas
noches, aquel afán siempre ignorado.

J . R . W I L C O C K

EL AUTOMOVIL ○ NUM. 1469 ○

POR AGNES SMEDLEY

Un día, en la primavera de 1933, un ingeniero chino llamado Lime dijo que iba a ir a Peiping a recibir a los representantes de los voluntarios manchurianos que estaban combatiendo contra los japoneses en el Nordeste. Sus planes eran regresar a Manchuria con ellos. Mientras estuviera en Peiping, necesitaba un lugar seguro donde vivir, y pedía mi ayuda. Escribir a un amigo extranjero rogándole que fuera a encontrar a Li a cierto hotel.

Pasaron diez días y mi amigo extranjero me escribió que había ido repetidas veces al lugar de la cita, pero que el ingeniero no había aparecido. Tuve en el acto la seguridad de que lo habían detenido. Informé a su esposa, y ella y sus amigos se mudaron inmediatamente a nuevas direcciones. Mi dirección seguía siendo la única que él conocería. Estaba preparándome para salir de China rumbo a un sanatorio de la Unión Soviética donde podía someterme a un tratamiento para mi enfermedad del corazón. La noche anterior a mi salida, sonó el teléfono y oí la voz del ingeniero, tensa de excitación. Me dijo que acababa de salir "del hospital" y que deseaba verme en seguida.

Mientras estaba esperándole, me preguntaba yo si habría regresado convertido en espía. La referencia al "hospital" significaba que había sido arrestado. Pocos hombres lograban escapar jamás de sus aprehensores; los que lo hacían muy raras veces volvían a gozar de confianza. Pero instintivamente sentí que podría confiar por completo en aquel hombre, aunque no habíamos sido íntimos amigos. Ese instinto me guiaba a menudo en mis juicios sobre los chinos. Había sido ese instinto el que me había movido a despedir a Feng Da, mi secretario, y a que mirase con desconfianza su casamiento con la escritora Ting Ling.

Cuando llegó Li, estaba desgreñado y agitado y su cara mostraba señales de una fuerte tensión.

"Yo sé que usted cree que he regresado como espía," dijo, "pero espérese hasta que oiga mi historia."

Sentándose frente a mí, al otro lado del escritorio, y hablando en inglés con soltura empezó:

"Cuando mi tren se acercaba a Peiping, llegaron dos hombres, me cogieron y me obligaron a acompañarles. Me dijeron que quedaba arrestado, pero ni entonces ni después mostraron alguna prueba de su autoridad. Conocía a uno de ellos. Era un ex-líder de las juventudes comunistas que se pasó a los Camisas Azules. Ahora ayuda a secuestrar a sus antiguos camaradas.

"Esos dos hombres me condujeron a una casa en Peiping y me ordenaron que les dijera adónde iba y que les diera los nombres y las direcciones de mis camaradas. Insistí en que había salido del partido comunista desde hacía meses y que ahora iba camino de Manchuria para unirme a los voluntarios. Por supuesto que esto era tan malo como ser comunista.

"Inciertos respecto a mí, me volvieron a traer a Shanghai y me dijeron que les diera los nombres y las direcciones de las personas que conociera aquí. Cuando llegamos, nos recibió un policía en un automóvil, y noté que el número de la placa era el 1469. Ese policía era también un comunista y es ahora un detective de los Camisas Azules.

"Nos dirigimos a una posada pequeña y sucia, la Hung Chi del Este, en la frontera de Nantao y la Concesión Francesa. Es una guarida de pistoleros a donde son conducidos hombres y mujeres y allí los torturan hasta que dicen que son comunistas. Entonces los entregan a la policía."

"¿Por qué los llevan allá en vez de llevarlos a la policía?" pregunté.

"No pude saberlo; creo que tal vez reciben dinero por cada comunista que capturan, de manera que obligan a la gente a decir que es comunista. Ví a muchos pistoleros que iban y venían, y en algunos cuartos jugaban, disputaban y reñían. Por su conversación supe que eran los secuaces de Tu Yueh-seng, el jefe de banda a quien el generalísimo Chiang nombró hace un año agente principal en Shanghai para acabar con los comunistas. Desde entonces nos han echado encima a todos los bajos fondos.

"Luego los detectives me desataron y me obligaron la tortura de los prisioneros. Una pareja, un hombre y su esposa, que parecían intelectuales pobres, estaban rodeados por los pistoleros. Los cautivos negaban ser comunistas. Los detectives me hicieron avanzar para que los cautivos pudieran verme la cara. No me cono-

cían, ni yo los conocía a ellos. Para hacerlos confesar los pusieron en el aeroplano.

"El *aeroplano* es una especie de tortura. Les ataron las manos a la espalda y luego los suspendieron de las manos atadas a una cuerda que arrojaron por encima de una viga. La mujer se desmayó casi inmediatamente. Uno de los pistoleros cogió un mazo de madera y empezó a golpear en el pecho al hombre, a medida que éste se balanceaba. El pecho de un hombre se vuelve tan tirante como un tambor cuando está colgado en esa forma. El hombre daba unos gritos horribles, la sangre empezó a brotar de su boca, y perdió el conocimiento. Los bandidos descendieron a la pareja, la llevaron fuera y trajeron a un hombre que estaba tratando de hacerles frente. Lo arrojaron al suelo y se sentaron sobre su pecho, le introdujeron un tubo de goma en los orificios de la nariz, y empezaron a vaciar por él una mezcla asquerosa que olía como a excrementos y gasolina. El estómago se le fué abultando. Luego se le sentaron en el estómago y la suciedad salió a chorros. Lo volvieron a rellenar y vomitó. Cuando quedó totalmente inmóvil se lo llevaron a rastras por una puerta.

"Los detectives me habían obligado a mí a mirarle, y a él a mirarme a mí. Naturalmente me vió parado entre sus atormentadores y acaso pensó que yo era uno de ellos."

"¡Espere un momento!" interrumpí. "¿Por qué usted no fué atormentado como los otros?"

"Los Camisas Azules han adoptado un nuevo método con los más importantes intelectuales," replicó amargamente. "Matan a un obrero o a un campesino, porque para estos hombres no hay más salida que la revolución. Pero los Camisas Azules saben que un intelectual puede vacilar, pasarse a sus filas y obtener una posición en el gobierno o entre los Camisas Azules. Si nos negamos a traicionar, nos destruyen. Nos llevan a donde hay otros prisioneros que puedan reconocernos, de manera que aun en el caso de que logremos escapar, ninguno de nuestros camaradas vuelve jamás a tener confianza en nosotros. A veces hacen que los intelectuales los acompañen a recorrer las prisiones para que los prisioneros políticos puedan verlos y no vuelvan a confiar en ellos jamás."

Volvió a reanudar su relato.

"Bajo la amenaza de que me tratarían como habían tratado a los otros prisioneros, los detectives me ordenaron que escribiera cartas pidiéndoles a mis amigos que fueran a encontrarse conmigo en el Great Eastern Hotel, en la Concesión Internacional. Con la esperanza de escapar, fingí convenir en ello. Escribí dos tarjetas a nombres y direcciones falsas; luego me condujeron al Great Eastern, alquilaron un cuarto junto al mío, y cerraron mi puerta con llave.

"La primera noche me vigilaron de cerca y no pude hacer nada. La noche siguiente los oí roncar. Trepé a la ventana, intentando descender deslizándome por el tubo del desagüe hasta la calle, tres pisos más abajo. ¡En el preciso instante en que sacaba la pierna, oí un ruido, y, mirando hacia abajo, ví a un hombre que *subía* por el tubo! Se cogió del borde de la ventana que se encontraba precisamente debajo de la mía, levantó el cristal cautelosamente, y entonces me dí cuenta de que era un ladrón. Antes de que pudiera arrastrarse dentro del cuarto una mujer gritó y él se precipitó afuera y se deslizó por el tubo del desagüe. Hubo una gran conmoción, y no pude escaparme esa noche.

"No llegó nadie en respuesta a mis tarjetas, pero dije a los detectives que eso se debía a que la persona que una vez había conocido probablemente se habría mudado o porque nadie vendría a verme de ninguna manera. Se pusieron furiosos y me volvieron a llevar a su guarida diciéndome que podrían convencerme. En los momentos en que llegábamos, dos rufianes entraban con un hombre bien parecido y vestido con elegancia. Entramos inmediatamente después de él y me obligaron a verle de frente. No lo había visto nunca. Estaba tan atemorizado que cuando le amenazaron con torturarlo empezó a denunciar a sus camaradas.

"Aquel desgraciado se sentó, temblando, y dijo que Ting Ling, la escritora, iba a tener una reunión aquella noche en su casa de la avenida Quinsan con dos escritores que la ayudaban a editar una revista literaria. Insistió en que Ting Ling no era comunista, pero que era izquierdista, sin embargo."

"¡Espere usted!" exclamé. "¿Descríbame a ese hombre!"

Describió a mi ex-secretario, Feng Da. Yo empecé a pasearme por el cuarto presa de gran agitación, y luego volví a escucharlo.

"Había ya oscurecido," continuó el ingeniero, "y los dos detectives Camisas Azules y un chofer me empujaron dentro del mismo automóvil, Núm. 1469, y nos dirigimos a la dirección dada por aquel cobarde. En el cuarto piso nos abrió la puerta una mujer que debe de haber sido Ting Ling. No dijo ni una palabra, pero

se puso muy pálida cuando el chofer la agarró y la ató con una cuerda, obligándola luego a bajar las escaleras.

"Al mismo tiempo me empujaron dentro del cuarto y ví a dos hombres, el uno alto y delgado y el otro, que se había puesto muy pálido, bajo. Todo sucedió muy rápidamente. El hombre alto y delgado estaba de pie, de espaldas a una ventana abierta, y cuando uno de los detectives se dirigió hacia él empezó a pelear. Pero era débil, y cuando la lucha se hizo dura, dió la vuelta y se arrojó por la ventana desde un cuarto piso. El detective gritó, y luego salió corriendo temeroso, a recoger el cadáver tal vez para evitar el escándalo de otro secuestro en la Concesión Internacional.

"El hombre más bajo de estatura que estaba en el cuarto había empezado también a luchar y yo cogí un banquillo y golpeé al detective en la cabeza. Mientras se tambaleaba, me volví y bajé corriendo las escaleras a lo largo de la calle y me mezclé con la multitud que llenaba la avenida Szechuen. Desde una tienda telefoneé a mi esposa, pero no me contestaron. Entonces, la llamé a usted."

Después de un momento, agregó: "Eso es lo que pasó. Por supuesto, usted no va a creerme. Nadie podría. Es demasiado fantástico. Pero juro que es verdad."

Estábamos sentados, en silencio. Finalmente dijo: "Dígale a mi mujer lo que le he contado. Me alojaré en una posada barata que conozco y puede hacer que los camaradas me vigilen, si así lo desea."

"Yo no sé nada de su mujer ni de sus camaradas," le respondí. "Yo colecciono historias, y la de usted es interesante."

Bajó la cabeza con aire de fatiga y siguió sentado en silencio. Y, sin embargo, yo sabía que estaba diciendo la verdad, lo sabía tan bien como una madre sabe si su hijo está mintiendo o no.

"Dígame el nombre y la dirección de su posada," dije.

Después de que lo hubo hecho, pensó un rato, y luego dijo: "Dígale esto a ella: dentro de una semana, a esta hora, estaré frente al templo budista de Bubbling Well Road, con un periódico extranjero en la mano izquierda. Si mis camaradas confían en mí, uno de ellos deberá seguirme cuando me encamine a una calle tranquila. Deberá aproximarse a mí y preguntarme si he visto los cuatro caballos de T'ang. Yo contestaré que sólo he visto tres."

"¿Y si no confían en usted?"

Con voz apagada, contestó: "Entonces que hagan conmigo lo que quieran."

"No tengo absolutamente ningún dinero," continuó. Le dí algunos billetes, y salió de mi apartamento rápidamente.

Algunas semanas después, en mi cuarto de un sanatorio del Cáucaso, en la Unión Soviética, abrí algunos periódicos atrasados de Shanghai en inglés. Los primeros daban detalles del asesinato de mi amigo Yang Chien y de la desaparición de Ting Ling y de un escritor, Pan Nien. No traían ni una sola palabra acerca de los Camisas Azules ni del hombre que se había arrojado por la ventana desde el cuarto de Ting Ling.

La prominente posición de Yang Chien había hecho necesario dar alguna explicación de este asesinato, y la policía francesa había arrestado a dos de sus asaltantes, ambos heridos al tratar de escaparse. Uno había confesado antes de morir. La policía anunció que no podía revelar quiénes eran los responsables del asesinato, "porque esto complicaría en el asunto a las más altas personalidades del gobierno chino."

Poco después de esto, el encabezado asombroso: "Otra atrocidad comunista," me llamó la atención. Se refería al asesinato de un detective chino, un ex-comunista, que se había "distinguido cazando en sus cubiles a los bandidos comunistas." El y su chofer habían sido muertos a tiros cuando su carro pasaba frente a un burdel llamado *Sweetheart*, situado en una callejuela de la Concesión Internacional. La policía se había negado a dar informaciones al respecto, limitándose a decir que se sospechaba que fuese una venganza comunista. El automóvil era grande y el número de la placa, según el informe, era 1469.

Dos años más tarde, después de que hube dado la vuelta al mundo, sonó la campanilla de la puerta de mi casa en Shangai, y cuando abrí, el fantasma del ingeniero Li estaba reclinado contra el marco de la puerta. Sus ojos enfermos me miraban desde un rostro demacrado y exangüe. Temblaba y su cabeza se balanceaba mientras yo lo conduje a mi cuarto de huéspedes, lo desnudé y lo metí en la cama. Estaba acostado, inmóvil, como un hombre que ha alcanzado el punto en que ya está listo a punto de morir. Llamé a un médico. El ingeniero tenía paludismo, macrocardia, parásitos intestinales, amígdalas inflamadas, dentadura picada, anemia.

Durante varias semanas estuvo en cama, mirando largamente al cielo raso, pero cuando su salud mejoró, empezó a hablar. Primero le pregunté qué había sucedido la noche después que salió de mi casa, dos años antes.

"Una semana después," dijo, "me fuí a parar frente a aquel templo budista en Bubbling Well Road, y cuando me alejé de allí un hombre me siguió y me preguntó:

"¿Ha visto usted los cuatro caballos de T'ang?"

"No cuatro, sino tres," respondí yo. "Hablamos y él hizo arreglos para mi viaje a la provincia soviética de Kiangsi, a donde se había trasladado el Comité Central de nuestro partido. En un vapor de cabotaje fuí a Swatow, en el Sur, donde me encontré con un individuo que me condujo a un barco fluvial. El barquero no me prestó atención alguna, pero me condujo a una aldea distante y me entregó a un hombre que me guió hacia el Norte, hasta las montañas de Fukien."

Desde Tingchow, en Fukien, Li había doblado hacia el Oeste en dirección a Shuikin, la capital soviética. Fué examinado por el Comité Central de su partido, y luego se le había encargado de un arsenal del Ejército Rojo cerca de Shuikin. Como los técnicos preparados eran pocos, más tarde se le pidió que lo hiciera casi todo, desde la manufactura de materiales de guerra hasta la construcción de una fábrica de jabón y de medicinas para los hospitales del Ejército Rojo. Sus puestos cubrían todos los campos de actividad en las regiones soviéticas: labores médicas, educacionales, problemas administrativos, de minería y agricultura, periódicos y libros.

Gran parte de su relato se refería a las grandes campañas militares del Kuomintang contra el Ejército Rojo y a la batalla de Kwanchang, en la cual había sido hecho pedazos el poderío del Ejército Rojo. En esa sola batalla el Ejército Rojo había perdido cuatro mil hombres, y cuando recibió órdenes de reunirse para la Marcha Larga, tuvo que dejar tras de sí veinte mil heridos. Cien mil hombres empezaron esa marcha en septiembre de 1934, pero únicamente los más altos jefes sabían lo que esperaba adelante. El había sido uno de ellos. Había enterrado la maquinaria de su arsenal y, con su personal de trabajadores expertos, se presentó donde le ordenaron. Luego vino la marcha secreta a través del cordón de tropas del Kuomintang.

Mientras los ejércitos del Kuomintang seguían los planes formulados por un jefe de la Reichswehr, el general Von Seeckt, otro extranjero, un alemán que usaba el nombre chino de Li Teh y que militaba en el Ejército Rojo, era el autor del plan de lucha de posiciones que dió por resultado la derrota. Sus ideas habían prevalecido contra las de Mao Tze-tung, secretario general del partido comunista chino, un guerrillero muy experimentado. . .

La historia del ingeniero me llevó a lo largo de una marcha y a través de una lucha tales como rara vez las ha registrado la historia a través de montañas y ríos, entrando en batalla o saliendo de ella, y por medio de mil detalles pequeños y conmovedores, a la vida de la gente del pueblo. . .

Habló de los crueles ardides de los militaristas:

"¡Cuando nuestro ejército iba atravesando las montañas del norte de Kwangsi, los funcionarios del gobierno tañían gongos en las aldeas y gritaban que llegaban bandidos! Los campesinos huían. Marchábamos a través de aldeas desiertas, pero nunca molestamos ningún hogar. Caí enfermo de paludismo, y, juntamente con otros enfermos y heridos, me quedé atrás del ejército. A veces veíamos a funcionarios y policías que, creyendo que nuestro ejército había pasado ya, regresaban a los pueblos, quemaban o saqueaban las casas y luego, cuando los campesinos regresaban, les decían que los crímenes eran obra del Ejército Rojo. El pueblo se volvía contra nosotros."

Habló de sus felonías: "Los soldados o los policías acechaban a nuestros enfermos y a nuestros heridos y los mataban a tiros. Sus detectives se vestían con la ropa que les quitaban a nuestros muertos y luego se mezclaban con nosotros como espías. Yo maté a uno a quien ví hacer eso."

Y de la pobreza de los campesinos: "¡Qué pobres son las gentes de la provincia de Kweichow! Una vez entré en una choza de campesinos y ví a una mujer agachada en un rincón. Salió corriendo, cogió su única gallina y me la ofreció atemorizada. Cuando le pagué el precio de la gallina, se echó a llorar. Miles de hombres pobres se unían a nuestro ejército."

Habló de terribles traiciones: "Cuando llegamos al Yunnan septentrional, un maestro de escuela encabezó a los campesinos para darnos la bienvenida. Ese maestro se había convertido en comandante de guerrilla, y como yo estaba enfermo de paludismo, nuestro Ejército me or-

denó que permaneciera con él como su director político. Cuando el ejército hubo pasado y se acercaba el ejército del Kuomintang, ese maestro salió a recibirlo como había recibido al Ejército Rojo. Tuve que huír para salvar la vida."

Y de extremos increíbles: "Caminé hacia el norte y encontré soldados. Me desnudaron, quitándome todo, hasta los anteojos. Llegué a un convento de monjas budistas; me dieron una túnica y me prestaron setenta dólares para que viniera a Shanghai. Pensaba que moriría en el camino. Si el nombre de usted no hubiera estado en el directorio telefónico, creo que habría muerto, pues todos mis amigos andan dispersos."

Una vez me dijo: "Desde el momento en que la dejé a usted aquella noche, empecé a llevar un diario para dárselo, pero cuando salí para la Marcha Larga lo enterré junto con mi maquinaria."

Cuando volvió a estar en condiciones de viajar, Li salió rumbo a la Unión Soviética a continuar su tratamiento y a estudiar. Nunca volví a verlo.

Un comandante del Ejército Rojo, herido, volvió por algún tiempo en mi casa, para que pudiese yo escribir otra epopeya que abarca casi medio siglo de vida china. Era Chou Chien-ping, comandante del Décimo Cuerpo de Ejército Rojo en sus primeros días. Esto era cuando Fang Chih-ming, un ingeniero químico, era el líder y organizador político del cuerpo de ejército.

No conocí nunca a Fang, y, sin embargo, de todos los comandantes del Ejército Rojo muertos, su ejecución en Nanchang en enero de 1933 fué la que me afectó más profundamente. Acaso fué la forma odiosa en que un corresponsal extranjero, "Rex Driscoll," dió la noticia de su ejecución, lo que me afectó tanto. Hasta entonces no había oído hablar nunca de Driscoll, ni he sabido de él después. Acaso se deba a que algún misionero adoptó ese nombre con el propósito de publicar las informaciones. Cuando Fang fué capturado durante la batalla en que fué aniquilado su pequeño ejército, una ola de alegría recorrió a las clases dominantes, tanto a las extranjeras como a las chinas. Un tono de deleitación corre a través de la información de Driscoll, pero los hechos que refería hablaban por sí solos. Fang fué colocado dentro de una jaula y paseado por las calles de Nanchang. La gente le ridiculizaba con el título de "Rey" porque iba sentado orgullosamente y con dignidad dentro de la jaula. Cuando lo hicieron desfilar ante una reunión de masas, hizo un llamamiento al pueblo para que se levantara a luchar por su liberación, y cuando lo sacaron para darle muerte, exhortó a sus verdugos a que se unieran a la revolución.

Chou me refería sus relatos sobre Fang de una manera seca, objetiva, pero de ellos surgía la figura de un gran organizador obrero cuya pérdida China no estaba capacitada para sufrir. Fang había ejercido un poder mágico sobre el pueblo común porque cada acto suyo era evidentemente en su favor. Había organizado escuelas primarias y hospitales, exposiciones agrícolas para mejorar las cosechas, una Academia Preparatoria del Ejército Rojo, escuelas civiles nocturnas para acabar con el analfabetismo entre los adultos, dos grandes arsenales y una Oficina de Minas subterráneas en lugar de los innumerables arsenales domésticos de los campesinos.

Chou Chien-ping era un hombre pequeño, tranquilo y modesto, hijo de campesinos pobres de Kwangsi. Su padre había muerto cuando tenía cinco años y su madre se había ganado la vida como lavandera. Se había unido al ejército desde muchacho como ordenanza, a la edad de diez años, y había ascendido hasta el rango de comandante de batallón. Cuando se unió al Ejército Rojo, había llevado consigo a todo su batallón.

Después de dejar mi casa, el comandante Chou salió hacia el noroeste para volver a incorporarse al Ejército Rojo. Pocas semanas después, a la edad de cuarenta y seis años, moría de viruelas.

(Trad. *G. O.*)



TANTO TIENES CUANTO ESPERAS
Y EL CIELO PADECE FUERZA
O
○ LA MUERTE BURLADA ○

(*Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Sena*)

○ POR JOSE BERGAMIN ○

"*Muerte, ¿dónde está tu victoria?*
¿Dónde, muerte, tu aguijón?"
SAN PABLO.

MISTERIO EN TRES ACTOS

La acción en la ciudad de Siena, en la primavera del año 1377. Empieza al anochecer del martes de carnaval y termina al amanecer del miércoles de ceniza.

ACTO PRIMERO

Una calle, atrio y comienzo de nave de una iglesia, que evoca la capilla delle Volpe, *sin parecido exacto. Debe verse un altar sobre el que pende, solo, un Cristo crucificado y, a sus pies, el Sagrario. En primer término, encendido, hay un cirial o tenebrario grande. Delante de la puerta bajan hasta la calle unas gradillas de piedra gastada, humedecida. El resto de la nave se supone perdiéndose en la sombra. Anochece. Del lado de la calle, que ocupa la parte mayor de la escena, vienen cantos lejanos que, la distancia y el atardecer, van entristeciendo suavemente, velando su alegría bulliciosa. En el dintel de entrada de la iglesia aparece tendido un cuerpo de mujer, inerte. Viste el hábito de las* mantellatas *de Santo Domingo: túnica blanca, manto negro y velo blanco envolviéndole toda la cabeza. No puede percibirse su rostro. La línea que dibuja en el suelo su cuerpo caído, es dura y, a un tiempo mismo, sin rigidez, flexible, de gracioso ritmo; aunque yace, inánime, sobre las losas. El són de las canciones lejanas subraya el apacible silencio. Se oye una voz que dice o canta:*

Cubridme de flores,
que muero de amores.
Porque de su aliento el aire
no lleve el amor sublime,
cubridme;
sea, porque todo es uno,
alientos de amor y olores
de flores.
De azucenas y jazmines
aquí la mortaja espero,
que muero.
Si me preguntáis de qué,
respondo en dulces rigores:
de amores.

Se hace una pausa silenciosa que interrumpe un tintineo de llaves que viene del fondo invisible de la iglesia. Sale de lo oscuro el garabato fantasmal y renqueante, medio jorobado, grisáceo, de un sacristán, sucio, aceitoso, de arrastrado andar torcido y torpe; rostro oscuro de ensombrecido apuntar de barbas; desproporcionada cabeza, de incipiente calva, bamboleante sobre escuálidos hombros; lleva en una mano las llaves y, en la otra, el largo apagaluces, con el que, lentamente, va apagando, una a una, las luces del cirial. Siempre són de alegres músicas y canciones distantes, fuera. Se acentúa la oscuridad y silencio en lo interior del templo. Cuando el sacristán sale, empuja brutalmente con el pie el cuerpo inanimado de la mujer yacente, y lo hace rodar por las gradillas hasta la calle, donde queda, inmóvil, desmayado, descubriendo su rostro, de acerada belleza femenina, pero leve y amarillento como uno de los cirios recién apagados por la mano sacristanesca. Esta misma mano cierra con mesura y solemnidad las puertas del templo. Luego, resumiendo su garabatismo espectral en un solo tintineo cencerril de llaves, se escurre, como duende, invisibilizándose por la calle al marcharse. Siguen siempre, acercándose, los sones de canciones alegres. Hasta que aparecen, juntos, en avance sutil y luminosamente pausado, rítmico, los Tres Jóvenes Caballeros enmascarados. Cada uno lleva consigo, cuidadosamente doblado al brazo, un hábito de monje. Siguen, al andar, un ritmo de baile, acompasándose con la melodía que las

alegres canciones lejanas, poco a poco, va aproximando. Llegan hasta el atrio del templo, cuidando, en su modo bailarín de andar, de acercarse hasta él sin tropezar con el cuerpo yacente de la mantellata. *Mientras dibujan levemente este paso de danza, se van despojando de todos sus fantásticos atavíos, emplumados sombreros, capas, encajes, justillos, etc., y de un montón de armas que llevan consigo: espadas, puñales, pistolones. Todo, trajes y armas, lo van depositando en el suelo, delante de la puerta del templo. Cuando se han desvestido enteramente, aparecen cubiertos de un fino maillot azul que les ciñe por completo los cuerpos: como las figurillas de los santos para vestir. Luego, se ponen el hábito de monje, que llevan consigo, encapuchándose hasta los ojos, pero manteniendo el antifaz sobre el rostro. Mientras se realiza todo este cambio, han ido diciendo, cada uno separadamente, y con un mismo tono o tonillo semi-litúrgico, los versos del* Salmo, *de este modo:*

MÁSCARA DEL CABALLERO 1.—"¿Por qué se agitaron las gentes y los pueblos meditaron cosas vanas?"

MÁSCARA DEL CABALLERO 2.—"Se juntaron los reyes y los príncipes de la tierra: se mancomunaron contra Dios y contra su Cristo".

MÁSCARA DEL CABALLERO 3.—"Destrocemos sus ataduras; sacudamos de nosotros su yugo".

MÁSCARA DEL CABALLERO 1.—"El que habita los cielos se burla de ellos. El Señor los escarnecerá".

MÁSCARA DEL CABALLERO 2.—"Entonces les hablará con su ira y les conturbará con su furor".

MÁSCARA DEL CABALLERO 3.—"Yo te puse como Rey sobre el Monte Santo para predicar tu precepto".

MÁSCARA DEL CABALLERO 1.—"El Señor me dijo: mi hijo eres tú, yo te he engendrado hoy".

MÁSCARA DEL CABALLERO 2.—"Pídeme y te daré los pueblos en herencia y en posesión tuya hasta los límites de la tierra".

MÁSCARA DEL CABALLERO 3.—"Los gobernarás con vara de hierro y como vaso de alfarero los quebrantarás".

MÁSCARA DEL CABALLERO 1.—"Y ahora, poderosos, entended: sed instruídos los que juzgáis la tierra".

MÁSCARA DEL CABALLERO 2.—"Servid al Señor con temor y temblad en su regocijo".

MÁSCARA DEL CABALLERO 3.—"Asiros bien de esta enseñanza; no sea que alguna vez se enoje el Señor y perezcáis del camino justo".

MÁSCARA DEL CABALLERO 1.—"Cuando en breve se enardeciere su ira: ¡bienaventurados todos los que confían en El!"

LAS TRES MÁSCARAS DE LOS CABALLEROS REPITEN.—"¡Bienaventurados todos los que confían en El!"

Terminada esta escena, las Máscaras de los tres Jóvenes Caballeros, una detrás de otra (come i frati minor vanno per via), *entran en la iglesia, abriendo y dejando cerradas sus puertas, después de entrar, y desapareciendo por su fondo oscuro como si se apagasen. Se sigue otra larga y silenciosa pausa que es cada vez más sonoramente subrayada por la lejana melodía, hasta irse ésta acentuando, interrumpiéndola, y dándole entrada en la escena, con alboroto callejero, a la alegre mascarada carnavalesca de la* Brigata gastadora; *la forman diversas máscaras italianas, de un abigarrado conjunto pintoresco; entre ellas, se destacan tres muchachas adolescentes que, medio desnudas, pero cubiertos con antifaz los rostros, danzan rodeando a un jovenzuelo esbelto, también medio desnudo y con el rostro disimulado a su vez por exiguo antifaz. El resto de la carnavalesca* tuna *la forman, con gran diversidad, máscaras que llevan grandes caretas de animales y diablos. Toda la* Brigata *canta y baila, y, arrojando serpentinas, llega, en su bullicio, hasta el atrio mismo del templo, atropellando, en su algazara, el cuerpo inmóvil de la* mantellata, *que es empujado y pisoteado por todos. De entre el coro de voces alborotadoras salta la voz clara de una muchacha que canta, o dice, al compás de la música:*

Por toda la hermosura
nunca yo me perderé,
sino por un no sé qué
que se alcanza por ventura.

. . . .

El que de amor adolece,
del divino ser tocado,
tiene el gusto tan trocado
que a los gustos desfallece;
como al que con calentura
fastidia el manjar que ve,
y apetece un no sé qué
que se halla por ventura.

. . . .

Por lo que por el sentido
puede acá comprenderse,

y todo lo que entenderse,
aunque sea muy subido:
ni por gracia y hermosura
yo nunca me perderé,
sino por un no sé qué
que se halla por ventura.

Al terminar esta canción y baile, el cuerpo maltratado de la mantellata *se incorpora un poco, dolorido, y como si despertase de un sueño, o, más bien, como si se encontrara en él, percibiéndolo claramente. Entonces se le acercan las tres jóvenes adolescentes medio desnudas, y, bailando a su alrededor, van diciéndole con tono alegre, dulce, entre inocente y burlón, los versos del* Cantar:

MUCHACHA 1 (MARÍA).—"¿Quién te me dará a ti, hermana mía, mamando los pechos de mi madre, que te halle fuera y te bese y ya nadie me desprecie?"

MUCHACHA 2 (MAGDALENA).—*(Intentando hacer como dice).* "Asiré de ti y te llevaré a casa de mi madre: y allí me enseñarás y yo te daré bebida del vino adobado".

MUCHACHA 3 (MARGARITA).—*(Interponiéndose).* "Debajo de un manzano te desperté; allí fué corrompida tu madre; allí fué violada tu engendradora".

MARÍA.—"Ponme como sello sobre tu corazón, como ajorca sobre tu brazo".

MAGDALENA.—"Porque fuerte como la muerte es el amor. Duro como el sepulcro el celo".

MARGARITA.—"Sus brasas, brasas de fuego, fuerte llama".

MARÍA.—"Muchas aguas no podrán apagarte; ni ríos te anegarán".

MAGDALENA.—"Si diese el hombre toda la sustancia de su casa por el amor, como nada la despreciaría".

MARGARITA.—"Nuestra hermana es pequeña y no tiene pechos..."

MARÍA.—"¿Qué haremos a nuestra hermana en el día cuando se la ha de hablar?"

MAGDALENA.—"Si es un muro, edifiquemos sobre él almenas de plata".

MARGARITA.—"Si es puerta, guarnezcámosla con tablas de cedro".

En esto, la mantellata *se incorpora mejor, quedando doblada sobre sus rodillas en el suelo. Con voz muy suave y débil, como si rezase, murmura:*

SANTA CATALINA.—"Yo soy muro, y mis pechos como torre: desde que delante de El he sido hecha como la que halla la paz".

Alrededor de la Santa se abre en círculo, armoniosamente, el coro de máscaras, quedándose sólo en el centro las tres muchachas y el mancebo, medio desnudos. Entonces, este último, se acerca a la Santa y le da la mano para levantarla, diciéndole, entre compasivo e irónico:

NICOLÁS DE TULDO.—¿Por qué te dejas caer de ese modo?; ¿por qué te inclinas y te doblas, como la llama con el viento?

(La levanta con dulzura).

SANTA CATALINA.—*(Levantándose).* Para levantarme mejor.

TULDO.—¿Tu naturaleza es el fuego?

SANTA CATALINA.—La tuya, ¿es aire?

TULDO.—¿Cómo me conociste? *(Se quita el antifaz).*

SANTA CATALINA.—¡Como tú no te conoces a ti mismo!

TULDO.—¡Eres salamandra! No eres fuego sino que en el fuego te arrastras y te escondes, sin arder y sin consumirte.

SANTA CATALINA.—*(Hablando como para sí).* "En mi lecho, por las noches, busqué al que ama mi alma. Le busqué y no le hallé".

TULDO.—Tu cuerpo se quemó en una sola llamarada, como esparto, estérilmente.

SANTA CATALINA.—*(Como antes pero con acento más firme y como en crescendo).* "Me levantaré y daré vueltas a la ciudad. Por las calles y por las plazas buscaré al que ama mi alma. Le busqué y no le hallé".

TULDO.—La torre de tu alma se derrumba sobre tu vida; porque tus pechos se secaron sin dar leche; porque tu sangre no ha engendrado hijos.

SANTA CATALINA.—*(Como antes, más fuerte y decidida).*—"Me hallaron los centinelas que guardan la ciudad: *(Intensamente).* ¿Visteis por ventura al que ama mi alma?"

TULDO.—¿Te engañó tu esposo ausentándose tras su beso de muerte?

SANTA CATALINA.—*(Con vehemencia, como si despertase).* ¡Tus ojos no ven el resplandor de su rostro!

TULDO.—¿Hace mucho tiempo de tu desposorio? ¡Enséñame tu anillo de bodas!

SANTA CATALINA.—¡Míralo! *(Le da la mano izquierda).* Tiene cuatro perlas y un dia-

mante, cercados de oro. *(Se mira su mano desnuda).*

TULDO.—*(Cogiéndole la mano con delicadeza como si temiera tocarla).* No veo nada en tu mano. Sólo tus dedos lívidos, endurecidos y apagados como cirios.

SANTA CATALINA.—*(Soltándose de la mano de Tuldo).* Tus ojos están ciegos para la luz que vive eternamente. La luz verdadera no los enciende.

TULDO.—¿A qué luz llamas verdadera? ¿A la de los cirios de la muerte que ante la vida se consumen de amarilla envidia?

SANTA CATALINA.—¡Despierta, Tuldo!

TULDO.—Lo estoy. ¡Mírame a los ojos!

SANTA CATALINA.—*(Poniéndole las manos sobre los hombros y mirándole profundamente).* ¡No me dejes verlos! ¡No me los abras de ese modo! *(Se aparta con pena como si hubiese descubierto algo doloroso).*

TULDO.—*(Inquieto).* ¿Qué has visto?

SANTA CATALINA.—*(Con voz tímida y sin quererlo decir claramente).* He visto, entre cenizas, relampaguear una hoz de plata...

TULDO.—*(Reponiéndose de su inquietud primera).* ¿Por qué mientes el amor y a la vida le llamas muerte?

SANTA CATALINA.—El amor de esa vida ya no sangra en la cicatriz de mis labios. ¿Quién pone en tus ojos la venda para que no lo veas? ¿Quién cierra tus oídos para que no puedas oírlo?

TULDO.—Todo lo que miro es la vida; todo lo que escucho. Todo lo que nos rodea te desmiente...

SANTA CATALINA.—Tus ojos no pueden ver la muerte porque la llevan dentro; ni tus oídos escucharla porque te los tapa su nombre...

Mientras tiene lugar el diálogo, el coro que forma la Brigata gastadora *ha ido evolucionando alrededor de la pareja, y ahora se le aparta; entretanto, las tres muchachas, con paso de baile como al principio, los han interrumpido diciendo:*

MARÍA.—"Pasó el invierno. Se fueron las lluvias; pasaron".

MAGDALENA.—Las flores parecieron en nuestra tierra. El tiempo de la poda ha llegado. La voz de la tórtola se ha oído".

MARGARITA.—"La higuera brotó sus brevas. Las viñas en cierne dieron su olor".

MARÍA.—"Levántate, amiga mía, hermosa mía, ven".

MAGDALENA.—Las flores perecieron en jeros de la peña, en el hueco de la albarrada, muéstrame tu rostro, suene tu voz en mis oídos: porque tu voz es dulce y tu rostro hermoso".

MARGARITA.—"Hasta que sople el día y declinen los sombras, vuélvete..."

Se ha ido oscureciendo la calle, hasta quedar todo envuelto por la noche primaveral olorosa a flores y a yerba húmeda. La Santa se dirige pausadamente hacia la iglesia subiendo las gradillas del atrio lentamente. Tuldo, silencioso, la mira. Las puertas del templo se abren solas y el cirial se enciende, también solo, de repente. De la oscuridad de la nave surgen las Tres Máscaras de los Caballeros encapuchados que quedan inmóviles en el fondo. Mientras la música de la mascarada se inicia de nuevo, muy débilmente, la Santa va diciendo al subir las gradillas del atrio:

SANTA CATALINA.—"Mi alma codicia y desfallece por los atrios del Señor".

"Mi corazón y mi carne se regocijaron en Dios vivo".

"Señor, Dios de los poderíos, oye mi oración, escúchame".

"Dios protector nuestro, míranos, y vuelve a mirar el rostro de tu Cristo".

"Porque es mejor un día en tus atrios que millares".

"Escogí estar abatida en la casa de mi Dios antes que morar en las tiendas de los pecadores".

"Porque Dios ama la misericordia y la verdad..."

Llega la Santa, al decir el último verso, al dintel del templo, sin entrar todavía en él. Entonces las tres Máscaras de los encapuchados Caballeros se adelantan, y como si terminasen su oración, dicen:

MÁSCARA 1.—"La misericordia y la verdad se encontraron".

MÁSCARA 2.—"La justicia y la paz se besaron".

MÁSCARA 3.—"La verdad nació de la tierra".

MÁSCARA 1.—"Y la justicia miró desde el cielo".

MÁSCARA 2.—"La justicia irá delante de él".

MÁSCARA 3.—"Y pondrá en el camino sus pasos".

Ha avanzado la Santa hasta entrar en la iglesia, arrodillándose a los pies del Cristo crucificado, ante el Sagrario. Las Tres Máscaras encapuchados quedan en pie, detrás. Hasta el atrio han llegado Tuldo y las tres muchachas que le rodean. El resto de la mascarada se agrupa al lado de la puerta del templo, al sentir, cada vez más fuerte, el rumor de una multitud que se aproxima. Entretanto, de la Brigata *que se ha ido situando hacia el lado del atrio del templo, se vuelve a destacar una voz que dice o canta lo que sigue:*

Por más que la vida pene,
no se pierde la esperanza,
porque la desconfianza
sola la muerte la tiene.
Si fortuna dolorida
tuviera quien bien la sienta,
sentirá que toda afrenta
se remedia con la vida;
y pues doble gloria tiene
después del mal la bonanza,
no se pierde la esperanza
en cuanto muerte no viene.

Mientras se hizo este canto y baile, han ido entrando en escena, en la oscuridad, ya nocturna, de la calle, diversas sombras de encapuchados, clérigos, caballeros, como máscaras silenciosas que no llevan tapados los rostros. Se percibe lejanamente y, después, más intenso y claro, cantar, en voces bajas, el Dies Irae. *Entre las sombras de la calle vuelve a surgir, perfilándose en lo oscuro, el grisáceo garabato del Sacristán que, con su manojo de llaves siempre en la mano, se dirige a la iglesia, al mismo tiempo que ya la calle se encuentra totalmente poblada de gentes, y que crece entre ellas el rumor de voces que, sucesivamente, van destacándose, hasta percibirse el diálogo:*

SACRISTÁN.—¡Me lo temía! ¡Estos malditos santos siempre desordenándolo todo! ¡La puerta abierta! ¡Encendido el cirial! ¿Pues para qué tengo yo las luces, Señor, para qué las llaves?

UNA VOZ.—¡Calla majadero! Los santos entran y salen en la iglesia como quieren...

OTRA.—Porque están en su casa.

OTRA.—Para eso son santos...

SACRISTÁN. — *(Indignado).* ¿Dejándome la puerta abierta; gastándome toda la cera?...

UN CABALLERO.—¡Téngase, señor sacristán, que no se hicieron los santos para los sacristanes sino los sacristanes para los santos!

SACRISTÁN.—¡Los sacristanes para los demonios, don Bendito! Más de cuarenta años lo vengo siendo y, ¿sabe qué le digo?, que mejor andaría la Iglesia si no hubiera santos en ella.

OTRA VOZ.—¡Amén lechuza! ¡Y los demás, a beberse el vino!...

SACRISTÁN.—¡Más tranquilos nos veríamos que ahora!...

OTRA VOZ.—¡Silencio y atención! Que por este lado amanece.

Se ha ido acentuando el rumor y el cántico, percibiéndose claramente el Dies Irae; *al mismo tiempo que se va iluminando la escena con las antorchas y cirios encendidos que entran, por el lado opuesto de la iglesia, unos encapuchados, todos de negro, llevando consigo en una especie de parihuelas, el cadáver del señor Canónigo, figura extremadamente grotesca, con sotana, y un enorme vientre hinchado, como un fantástico pelele. Llevan también una gran cruz negra de palo. Vienen cantando los encapuchados (Hermanos de la Misericordia) el* Dies Irae, *hasta que llegan hacia el centro de la escena, donde depositan las parihuelas con el muerto, quedando éste rodeado de un numeroso cortejo de frailes, viejas, caballeros, eclesiásticos, soldados, etcétera, entre los que destacan las figuras de un Obispo, un Cardenal, algunos capitanes y gentes de toga, catedráticos y estudiantes. Quedan, como separados por el muerto, y colocados frente a frente, los dos cortejos o mascaradas: el de la* Brigata *gastadora y el de los Hermanos de la Misericordia. Las máscaras de la* Brigata *en silencio, los Hermanos, y el tropel de gentes que han entrado con ellos, formando un enorme alboroto, hasta que se consiguen destacar las primeras voces:*

VOCES.—¡El señor Obispo! ¡El Señor Obispo!...

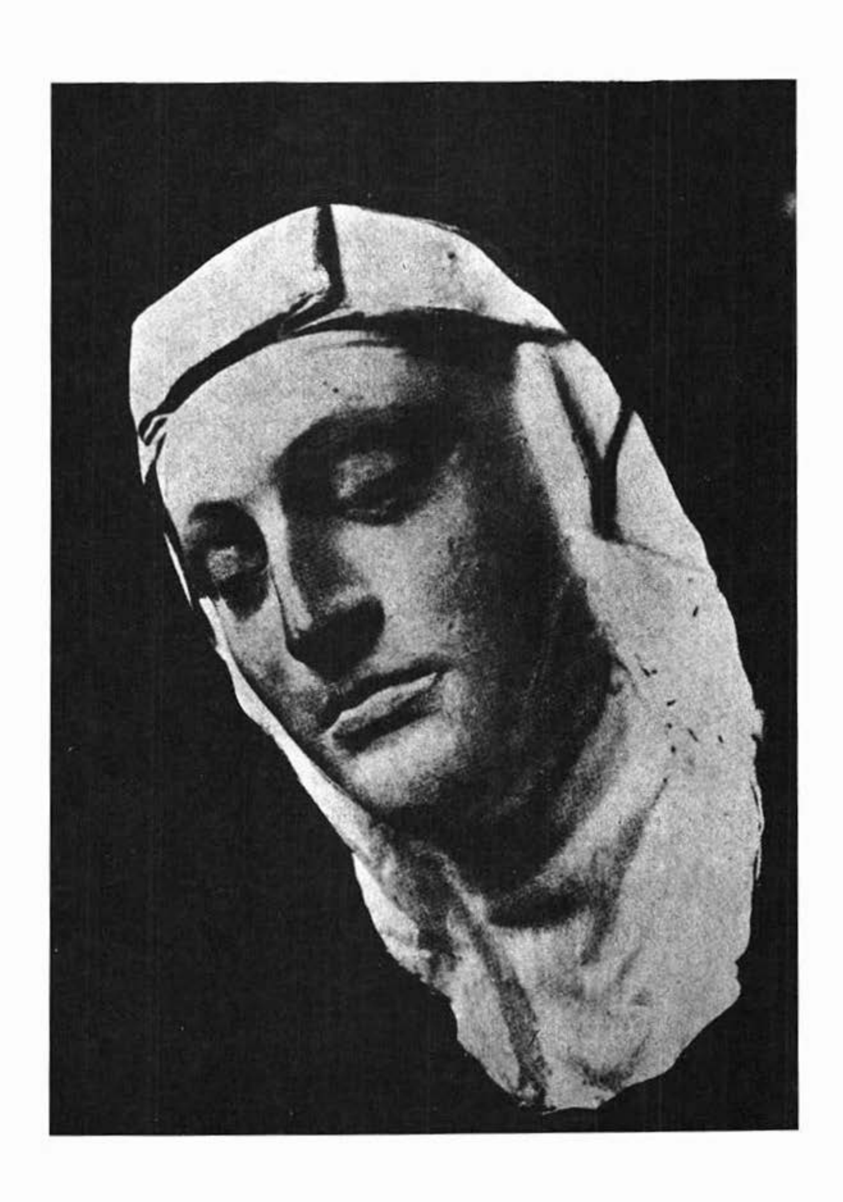
OTRAS.—¡Mas es el Cardenal! ¡El Cardenal! ¡Paso al Cardenal!...

OTRAS.—¡Silencio! ¡Paso a los capitanes! ¡Arriba las espadas!

OTRAS.—*(Entre el barullo).* ¡Callaréis por fin, hijos de... *(Se pierde lo que sigue).*

OTRAS.—¡La Santa! ¡La Santa! ¡La Santa! ¡La Santa!... ¡Queremos la Santa!...

Este último grito se repite, tomando cuerpo entre el bullicio y destacándose entre todas las voces:





VOCES.—¡La Santa! ¡La Santa! ¡La Santa! !La Santa!... ¡Queremos la Santa!...

En el interior de la iglesia, arrodillada al pie de la cruz, ante el Sagrario, Santa Catalina permanece inmóvil. Las tres máscaras encapuchadas, de pie, a sus espaldas, lo mismo. Tuldo, las tres muchachas, y todo el resto de la Brigata, *tampoco se mueve. Frente a ellos, del grupo de la calle, se van adelantando las figuras señaladas por el diálogo: el Obispo, el Cardenal, algunos frailucos y viejas; caballeros, que visten lujosamente, y otros: soldados, capitanes y gentes togadas. El sacristán va de un lado a otro, consternado de no ser entendido ni atendido por nadie. Se dirige al Obispo y al Cardenal, yendo del uno al otro, sin conseguir que se le escuche:*

SACRISTÁN.—¡Oigame Su Ilustrísima!... ¡Atiéndame Su Eminencia!...

VOCES.—¡Que calle el sacristán! ¡Que baile el sacristán!

OTRAS.—¡Que deje las llaves!... ¡Quitárselas!...

OTRAS.—¡Quitarle las llaves al sacristán!...

UNA VOZ.—¡No! ¡Que se enfadaría San Pedro!...

OTRA.—¡Como está en Roma no se entera!

OTRA.—¡Calla! ¡No blasfemes!

OTRA.—No es blasfemia, señor teólogo.

OTRA.—¿Pues qué es?

OTRA.—Humilde irreverencia.

UN CAPITÁN.—Cuatro cosas hay que no cambian nunca en este mundo, señor licenciado...

EL LICENCIADO.—¡Adivina, adivinanza, Don Jactancio!

EL CAPITÁN.—Cuatro cosas que son siempre las mismas...

UNA VOZ.—¡Los tres pies del gato!

OTRA.—¡Y los cuatro tuyos, animal!

EL CAPITÁN.—Cuatro cosas digo que no cambian, que siempre son iguales *(con misterio)*: sacristías, cárceles, patíbulos y sepulturas.

EL LICENCIADO.—¡Acabáramos, espantamundos! Y cuatro gentes...

EL CAPITÁN.—Clérigos, Jueces, Verdugos y Sepultureros...

UNA VOZ.—¡Contarlos de una sola vez: cabrones, cabrones, cabrones y cabrones!

OTRA.—¿Callaréis?, ¡hijos de mal obispo!

OTRA.—¡Calla tú que has avergonzado a Su Ilustrísima!

OTRA.—Pues el que ha enrojecido fué Su Eminencia!...

OTRA.—¡Bienaventurados los cangrejos porque ellos podrán andar hacia atrás toda su vida!

(Barullo, gritos, rezos y blasfemias. El sacristán sigue acudiendo a todos inútilmente:)

SACRISTÁN.—¡Eminencia! ¡Eminencia!... ¡Ilustrísima! ¡Ilustrísima!...

VOCES *(De todos lados)*.—¡La Santa!... ¡La Santa!... ¡La Santa!... ¡La Santa!... ¡La Santa!...

Al cabo, Santa Catalina se levanta, y, dirigiéndose a la puerta del templo, queda en pie, inmóvil, en el umbral, respaldada por las tres figuras impasibles de los Caballeros encapuchados. Se hace un silencio, tan profundo, que pudiera oírse el chisporroteo de las antorchas y los cirios, con algún escapado suspiro de vieja, y el roce de los vestidos con el suelo. Pausa. Suena, después, un largo tañido lejano de campana, tocando a muerto. Los hermanos musitan en tono bajo su Dies Irae. *Las máscaras, también en tono menor, inician un débil rasgueo de mandolinas y guitarras. Por último, el Cardenal, el Obispo, el Sacristán y algún Capitán y Caballero viejo, se adelantan, seguidos de algunas mujeres ancianas, hacia el atrio donde espera en pie Catalina. Antes de que ninguna dignidad eclesiástica se dirija a hablarle, se abre paso entre ellas un fraile dominico, alto, delgado, firme, que, hasta entonces, no había sido visto, y es él quien toma la palabra diciendo:*

FRAY RAIMUNDO.—Te llaman, Catalina, te buscan, ¿no lo oíste?

SANTA CATALINA.—¿Qué quieren?

FRAY RAIMUNDO.—Dicen que por culpa de un hereje, de un blasfemo, de un impío, han dado muerte a un señor canónigo...

SANTA CATALINA. *(Con energía)*.—¿Y qué quieren?

FRAY RAIMUNDO.—Que tú les entregues al asesino...

SANTA CATALINA.—¿Pues quién le acusa? *(Se adelantan los clérigos y frailes)*.

EL OBISPO.—¡Todo el mundo!

SANTA CATALINA. (*A los eclesiásticos y religiosos*).—¿Sois vosotros también del mundo? ¿Vosotros le acusáis? ¿Mentís a la Iglesia de Cristo, mostrándola como acusadora de pecadores, cómplice de jueces, encubridora de verdugos?

VOCES.—¡El es el asesino! ¡El es el asesino! ¡El blasfemo! ¡El hereje! ¡El ateo! ¡El sacrílego! ¡El impío!... ¡El asesino! ¡El asesino!...

SANTA CATALINA.—(*Exaltándose*). "¡Ay de mí, ay de mí, desventurada el alma mía! Abrid los ojos y veréis la perversidad de la muerte, que ha venido al mundo y muy especialmente al cuerpo de la Santa Iglesia. ¡Ay de mí! Preparad vuestro corazón y vuestra alma para mirar tantas ofensas como se hacen a Dios. Mirad cómo el lobo infernal se nos lleva a la criatura, las ovejas que se apacientan en el jardín de la Iglesia santa: y no se encuentra quien se mueva para ir a quitárselas de la boca. Los pastores duermen en su amor propio, en su avaricia e inmundicia: están tan ebrios de soberbia, que duermen y nada sienten, viendo cómo el lobo infernal del demonio se les lleva la vida de la Gracia; a ellos y a su grey. No cuidan de evitarlo; y todo por culpa de la perversidad de su amor propio. ¡Oh, qué peligroso es este amor en los prelados y en sus súbditos!... De este amor quisiera veros libres".

EL OBISPO.—¿No callarás?

SANTA CATALINA.—"Os ruego que hagáis de modo que no pueda aplicarse a vosotros aquella dura palabra con que la Primera Verdad reprendió diciendo: "Maldito seas tú que callaste." ¡Ay de mí! No calléis más. Gritad con cien mil bocas. Yo veo que por callar se ha corrompido el mundo y la Esposa de Cristo ha empalidecido, se le ha demudado el color del rostro: porque le han chupado la sangre; que la sangre de Cristo que se nos dió por Gracia y no por deuda, ellos se la quitan con su soberbia, arrebatándole la honra que debe darse a Dios para atribuírsela a sí mismos... ¡Ay de mí, que muero y no puedo morir!"

EL CARDENAL.—(*Adelantándose hacia la Santa*).—¿Por qué tienes a tus pies esas armas?

SANTA CATALINA. (*Con melancólica ironía al Cardenal*).—No son las mías...

(*Como los tres jóvenes caballeros encapuchados hacen ademán de recogerlas, la Santa los detiene, diciendo*): No volváis a tomar por Cristo lo que habéis dejado por Cristo.

Vuelve a iniciarse al alboroto entre la muchedumbre que, señalando a Tuldo, le increpa como impío, blasfemo, asesino... Los capitanes ordenan prenderle y Tuldo intenta recoger algún arma para defenderse con ella. Entonces la Santa le detiene con un gesto suave de la mano y Tuldo es apresado violentamente por algunos guardias. Las tres muchachas, que quieren defenderle, son perseguidas, y, heridas, van cayendo, una a los pies de la Santa, otra, más allá, en el umbral del templo, y otra a los pies mismos del Crucificado, delante del Sagrario. Santa Catalina, con los ojos fijos en Tuldo, le sigue detrás de los soldados, lentamente; Fray Raimundo, que hizo ademán de detenerla, ante la decisión de su gesto, la deja pasar. Entretanto, el cortejo de los Hermanos vuelve a formarse, y levantando las parihuelas con el muerto, inician su paso hacia la iglesia; las máscaras músicas siguen a Tuldo y a la Santa, un poco separados, tocando y bailando; otros, entre estudiantes y capitanes, bailan grotescamente, al compás del Dies Irae, *que cantan cada vez con más fuerte voz, los Hermanos, mientras tañe la campana, lejos, doblando a muerto. Todo conforme lo indique el diálogo:*

EL LICENCIADO.—¿Qué me dice de todo esto, amigo mío?

EL CAPITÁN. (*Que no sabe qué decir*).—Que no hay peor cuña que la de la misma madera, señor licenciado...

EL LICENCIADO.—Ni peor voz que la del mismo metal...

ESTUDIANTE.—¿No callaréis esa campana?

UN FRAILE.—Cuando las campanas se callan, hablan los cañones.

EL OBISPO.—"¡Benditos sean los cañones si en los surcos que abren sus granadas florece el Evangelio!"

EL CARDENAL. — No blasfeméis, señor Obispo.

ESTUDIANTE.—¡Sacrilegio!, dijo el Abad; pero se comió la gallina.

LICENCIADO.—No es blasfemia, ni sacrilegio, señor estudiante.

ESTUDIANTE.—Pues, ¿por qué no?

LICENCIADO.—Porque todavía no tenemos cañones. Estamos en el siglo catorce.

ESTUDIANTE.—¡Dame cañones y te daré razones!

CAPITÁN.—Más vale tener cañones que tener razones.

ESTUDIANTE.—No se apuren, que siempre tendremos razones y cañones: y obispos, y cardenales, frailes, magistrados, generales, soldados...

LICENCIADO.—Clérigos, jueces, verdugos y sepultureros...

ESTUDIANTE.—¡Adelante con el Carnaval! *(Hace una pirueta y se va bailando y mofándose del cortejo mortuorio.)*

FRAY RAIMUNDO. *(Dirigiéndose a la Santa)*.—Catalina, ¿a dónde vas?, ¿qué haces?

SANTA CATALINA.—Tomar la Cruz. Seguirle.

EL OBISPO.—¿Esa es tu cruzada? Pues, ¿y el asesino?

EL CARDENAL.—¿Y el muerto?

SANTA CATALINA.—"Dejad a los muertos que entierren a sus muertos."

FRAY RAIMUNDO. *(Sin saber si se lo reprocha o la llama, increpándola)*.—¡Catalina!

SANTA CATALINA. — *(Volviéndose por última vez, con suave mansedumbre en el gesto)*.—"Cuando pongas la mano sobre la esteva del arado, no vuelvas la cabeza atrás..." *(Sigue a Tuldo que marcha preso.)*

Fray Raimundo y las tres máscaras de los Caballeros encapuchados, siguen también a la Santa y a Tuldo, con el resto de la Brigata, *que los músicos continúan acompañando al son de sus instrumentos y su canto. También se pone en marcha el cortejo fúnebre, pero sin atreverse a ir hacia la iglesia y sin saber para dónde tirar, dando vueltas sobre sí mismo, de modo que el grueso pelele ventrudo del difunto canónigo se bambolea por los aires como si lo estuviesen manteando. Tañe siempre la campana doblando a muerto. Cantan los Hermanos el* Dies Irae; *y otros, bailan grotescamente alrededor. Entretanto, el garabatudo sacristán, más que nunca consternado e implorante, va de un lado a otro diciendo:*

SACRISTÁN. *(Hacia el Cardenal)*.—¡Ya se lo decía yo a Su Eminencia! *(Hacia el Obispo)*: ¡Ya se lo decía yo a Su Ilustrísima...! *(Como ninguno le hace caso, se dirige al muerto)*: ¡Ya se lo decía yo al señor Canónigo!... *(Desesperado de que nadie le atienda)*... ¡La Santa!... *(Con tonillo)*: ¡La Santa!... *(Cambiando de tonillo como si parodiase el grito anterior de la muchedumbre)*: ¿La Santa?... ¡Acabaría por ponernos en un compromiso!

CAE RAPIDAMENTE EL TELON

ACTO SEGUNDO

Una calle y una prisión. Es medianoche. Dentro de la celda, junto a los barrotes de la ventana, Tuldo, inmóvil, pegado a la sombra de sus hierros. Fuera, a la puerta, dialogan dos guardianes con el carcelero. De un lado de la calle se levanta un muro almenado. Toda la noche se siente rodeada de una misteriosa luz invisible, de intenso olor primaveral, de rumor de aguas y de canciones lejanas.

Se oyen sonar doce campanadas de un reloj de torre. Luego entran las máscaras y sus músicos, colocándose al pie del muro almenado, frente a la prisión, y cantan o dicen:

MÁSCARA 1.—"Velador que el castillo velas,
vélale bien y mira por ti.
que velando en él me perdí."

MÁSCARA 2.—"Mira las campañas llenas
de tanto enemigo armado."

MÁSCARA 1.—"Ya estoy, amor, desvelado
de velar en las almenas.
Ya que las campanas suenas,
toma ejemplo y mira en mí
que velando en él me perdí."

De nuevo repiten las doce campanadas del reloj distante, mientras las máscaras y los músicos salen. Entonces comienza el diálogo de los Guardianes y el Carcelero.

GUARDIÁN 1.—¿Y lo ejecutarán?

CARCELERO.—A la madrugada.

GUARDIÁN 2.—Si no viene el inglés a libertarle.

CARCELERO.—¡Hágase el milagro y hágalo el Diablo!

GUARDIÁN 1.—Si puede.

CARCELERO.—¿Por qué es amigo del Diablo?

GUARDIÁN 1.—Porque es amigo de la Santa.

GUARDIÁN 2.—Pero es inglés.

CARCELERO.—El inglés *puede* cuanto quiere.

GUARDIÁN 1.—¡Con tal de que le den dinero!

GUARDIÁN 2.—El anillo invisible de la Santa tiene cuatro perlas y un diamante que pueden valer mucho dinero.

CARCELERO.—¡Cuando Dios quiera que lo vea!

GUARDIÁN 1.—Dicen que solamente ella lo ve o no lo ve, según se encuentra o no en pecado.

GUARDIÁN 2.—Pues si lo ve el Agudo: ¡visto y no visto!

GUARDIÁN 1.—¿Oís?

GUARDIÁN 2.—¿Otra vez las máscaras?

CARCELERO.—Sale el martes de carnaval, entra el miércoles de ceniza.

GUARDIÁN 1.—¡Memento homo!

GUARDIÁN 2.—Salió la vida, entró la muerte.

CARCELERO.—¡Con su serenata!

GUARDIÁN 1.—Su primaveral despedida.

GUARDIÁN 2.—¡Noche de primavera, que, como si no le bastase el metérsenos por los ojos y por los oídos y por las narices, se nos quiere meter hasta por la boca, para embriagarnos! . . .

CARCELERO. (*Como si chasquease con la lengua contra el paladar el gusto de un trago de vino.*)—Y sabe a ceniza y a sangre.

Llega, entre la música y el rumoreo lejano, la voz de una canción que se percibe claramente como si viniera, con la música, por encima del muro almenado. Los guardianes y el carcelero callan, Tuldo permanece inmóvil, pegado a los hierros, como una sombra.

Una voz dice o canta:

"Sin arrimo y con arrimo,
sin luz y a oscuras viviendo,
toda me voy consumiendo.
Mi alma está desasida
de toda cosa criada
y sobre sí levantada,
y en una sabrosa vida,
sólo en su Dios arrimada;
por eso ya se dirá
la cosa que más estimo,
que mi alma se ve ya
sin arrimo y con arrimo.
Aunque tinieblas padezco
en esta vida mortal,
no es tan crecido mi mal
porque, si de luz carezco,
tengo vida celestial;
porque el amor de tal vida
cuando más ciego va siendo,
que tiene el alma rendida,
sin luz y a oscuras viviendo.
Hace tal obra el amor,
después que le conocí,
que, si hay bien o mal en mí,
todo lo hace de un sabor,
y el alma transforma en sí;
y así en su llama sabrosa,
la cual en mí estoy sintiendo,
apriesa, sin dejar cosa,
toda me voy consumiendo."

Se sigue una pausa silenciosa. Luego, entran en escena cuatro altas sombras encapuchadas que se dirigen a la puerta de la prisión. La que va delante hace, con sólo el gesto, una seña al carcelero, que inmediatamente le abre, y entra, seguido de las otras tres, a la celda donde está Tuldo. Pausa. Tuldo, al sentir ruido, se vuelve y mira sin decir nada, largamente, a los recién llegados, que son Fray Raimundo y los tres caballeros que llevan la capucha del hábito cubriéndoles por completo el rostro. Los tres monjes enmascarados quedan, inmóviles, al fondo, y Fray Raimundo se adelanta. Tuldo da un paso atrás, y el fraile se detiene, para decirle, en voz baja:

FRAY RAIMUNDO.—¿Nicolás Tuldo?

TULDO.—Yo lo era.

FRAY RAIMUNDO.—Pues ¿quién eres?

TULDO.—Un espanto mudo de la sangre que no quiere morir.

FRAY RAIMUNDO.—¿Por qué le temes a la muerte?

TULDO.—Porque es mi enemiga.

FRAY RAIMUNDO.—¿Por qué?

TULDO.—Porque soy inocente, y no la quiero.

FRAY RAIMUNDO.—Dios la quiso siendo inocente.

TULDO.—Para matar al hombre.

FRAY RAIMUNDO.—Para darle vida.

TULDO.—No quiero otra vida. Quiero sólo la mía.

FRAY RAIMUNDO.—¿Cuál?

TULDO.—La única que tengo, la que van a quitarme.

FRAY RAIMUNDO.—¿Y por qué te la quitan, Tuldo?

TULDO.—Porque me han mentido.

FRAY RAIMUNDO.—Si tu vida fuera la verdad, no podrían quitártela con la mentira.

TULDO. (*Sin querer entenderle.*) — Tú eres un muerto. Tus palabras, como gusanos, vienen al olor vivo de mi sangre, porque sienten ya en ella la podredumbre de que se alimentan.

FRAY RAIMUNDO.—Pues, ¿de qué maravillosa sangre está hecha esa ardorosa carne tuya, que tanto amas, que tan pronto puede pudrirse para hacerse pasto frío de gusanos?

TULDO.—No te entiendo, pero te odio. Eres una máscara de la muerte que viene a disculpar al verdugo. Déjame. Vete.

FRAY RAIMUNDO.—Pues, ¿qué quieres?

TULDO.—¡Quiero la vida, mi vida! ¡Quiero no morir, no morirme! ¡Quiero que no me maten!

FRAY RAIMUNDO.—Piensa si serás un cobarde...

TULDO.—¡Mientes! Quiero que mi vida sea mía para darla cuando yo quiera. Pero no quiero que me la roben; que, cobardemente, me la quiten.

FRAY RAIMUNDO.—¡Cálmate, Tuldo! Tu vida no es tuya y por eso nadie puede quitártela. Mira los hierros de esa reja. Son, como tu vida, una sombra.

TULDO. (*Agarrando los hierros con desesperación enfurecida*).—¿Una sombra? ¡Una sombra! ¡Rómpela si puedes con tus brazos de sombra, más fuertes que los míos de sangre!

FRAY RAIMUNDO.—Con tu sangre la romperías, Tuldo, si quisieras...

TULDO.—¿Cómo dices?

FRAY RAIMUNDO.—¿No aprendiste a morir viviendo?

TULDO.—¿Qué me quieres decir con eso?

FRAY RAIMUNDO.—Que el tiempo de tu vida es tan corto o tan largo como tú hayas querido hacerlo.

TULDO.—No te comprendo. Pero si de veras quieres hacer algo por mí, ayúdame a salir de esta celda; dame una máscara para que con ella me escape.

FRAY RAIMUNDO.—Nadie se escapa de la muerte.

TULDO. (*Con risa forzada*).—¡Pues dame tu máscara de fraile y verás como yo sí me escapo!

FRAY RAIMUNDO.—Si te diera mi hábito, Tuldo, no te escaparías de la muerte, sino que entrarías en ella. Te escaparías de la vida. Y yo no quiero que la pierdas. Quiero que vivas. ¡Déjame que te traiga la vida, Tuldo!

TULDO.—Si no puedes salvar la mía, no me traigas otra. No la quiero. Veo que ni siquiera eres un muerto. Veo que no eres más que un fantasma. ¡Oh! ¡No quiero, no quiero morir! Vete, déjame solo con todo el horror que ahora siento; sin otra compañía espantosa de más espectros, ni más sombras.

FRAY RAIMUNDO.—¡Cálmate, Tuldo! Voy a traerte otra voz más pura que la mía para que la entiendas.

TULDO.—No me traigas nada que no sea la llave de esa puerta y un cuchillo para ganar o perder mi vida defendiéndola.

Sale Fray Raimundo lentamente, mientras Tuldo, con ademán desesperado, vuelve a pegar su cuerpo contra los hierros de su cárcel. Las figuras mudas de los tres Caballeros Monjes encapuchados quedan en la celda. Vuelve a oírse otra canción lejana:

"Si la noche háze oscura
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?
La medianoche es pasada
y el que me pena no viene,
mi desdicha lo detiene,
que nascí tan desdichada.
Házeme vivir penada
y muéstraseme enemigo.
¿Cómo no venís, amigo?"

Por el fondo obscuro de la calle entra la Santa, seguida de otras tres largas sombras enmanteladas como ella; al llegar, se encuentra con Fray Raimundo; la Santa interroga ansiosamente con la mirada al fraile y éste dice:

FRAY RAIMUNDO. (*Con tristeza*).—Mi voz es impura, Catalina, y no puede llegar hasta la inocencia de su sangre.

SANTA CATALINA.—¡Su sangre!...

FRAY RAIMUNDO.—¡Cuida que la tuya no te burle!

SANTA CATALINA.—"...En el recuerdo de su sangre todo lo que es amargo se hace dulce, todo lo pesado, ligero."

FRAY RAIMUNDO.—Al olor de la suya, la tuya puede despertar.

SANTA CATALINA.—Mi sangre no es mía.

FRAY RAIMUNDO.—Tu sangre es luz que puede apagarse.

SANTA CATALINA.—¿Para encender la suya?

FRAY RAIMUNDO.—Precipitándote en tinieblas.

SANTA CATALINA.—Mis entrañas no engendraron su cuerpo.

FRAY RAIMUNDO.—Pero pueden desentrañar su alma.

SANTA CATALINA.—Mis pechos secos no tocaron sus labios.

FRAY RAIMUNDO.—Pero pueden quemar tu espíritu.

SANTA CATALINA. (*Exaltándose*).—"¡Oh, fuego, abismo de la caridad, tú eres el fuego que arde siempre y no consume; tú, el que nos llenas de alegría, de suavidad, de gozo! Al corazón herido por esta saeta toda amargura le parece dulce, todo gran peso se le hace leve... ¿Pero, por qué digo que es fuego que arde y no consume? Ahora digo que arde y consume y destruye y disuelve todo afecto o ignorancia nuestra, toda negligencia que estuviese en el alma!..."

FRAY RAIMUNDO.—¡Cuida de tu sangre, Catalina; teme la llamarada de su engaño!

SANTA CATALINA. (*Mira con inquietud su mano izquierda como si viese brillar en su dedo el anillo invisible, sonríe.*)—No temas, Fray Raimundo, las mismas estrellas palidecen ante el resplandor de su lumbre.

Fray Raimundo la contempla y luego, silencioso, se aleja. Por la calle han entrado de nuevo las máscaras con sus instrumentos de música. Mientras se dice esta canción, la Santa se ha hecho abrir la puerta de la celda y entra en ella seguida de las tres Mantellatas, pero sin ser vista por Tuldo, que permanece pegado a la reja, como si no quisiera perder ni una palabra de la canción que se dice fuera.

Cantan los músicos:

"Deseos de un imposible
me han traído a tiempos tales,
que no teniendo remedio
solicitan remediarme.

Dando voy pasos perdidos
por tierra que toda es aire,
que sigo mi pensamiento
y no es posible alcanzarle.

Desengáñanme los tiempos
y pídoles que me engañen,
que es tan alto el bien que adoro
que es menor mal que me maten.

¡Ay Dios que loco amor, mas tan suave,
que me disculpa quien la causa sabe!"

Callan las máscaras y la Santa se adelanta hacia Tuldo, que, volviéndose, le pregunta:

TULDO.—¿Me traes tú el disfraz y el cuchillo?

SANTA CATALINA.—*(Con una voz extraña y como alejada de sí misma).* "Conviene que tengas el cuchillo en la mano para defenderte; y que sea de dos filos; de odio y de amor: amor de la verdad, odio del vicio. (*Hablándole como si lo tuviese, el cuchillo, en la mano, mientras Tuldo la mira sorprendido*). Y con este cuchillo apuñalarás al mundo odiando sus estados, delicias, placeres, vanidades; y toda su infinita soberbia; y lo apuñalarás, y perseguirás a los perseguidores con la verdadera paciencia que adquiriste por el amor. Apuñalarás al demonio, porque solamente el amor puede herirle. Y apuñalarás tu sensualidad y fragilidad con el odio, ese odio que trajiste con el santo conocimiento de tí mismo, y con el amor de tu Creador, que es amor que adquieres por el conocimiento de Dios y de ti: *(con exaltación)* que por este amor entraste en la batalla".

TULDO. — *(Sorprendido e interrogante).* ¿En qué batalla? ¿De qué amor me hablas, Catalina? ¿De qué Dios que yo no conozco? ¿Cómo me hablas de que me conozca a mí mismo? ¿Qué soy yo? ¿Qué eres tú? ¿Qué son tus palabras? Mira la noche abierta, rodeada como mi carne, como mi vida, de una luz invisible: cercada de un amor sin sombra. Quiero vivir. Mi cuerpo es joven, fuerte. Quiero vivir. No quiero la muerte. ¿Qué me importa ahora saber lo que soy sino lo que quiero, que es no dejar de ser? No quiero morir, quiero seguir viviendo. No me des anillos, ni cuchillos invisibles. Quiero tocarlos con mis manos, con mis dedos, ¡hasta hacerme saltar la sangre! ¿Qué me importa saber lo que somos nosotros si apenas tengo tiempo de saber que me está esperando la muerte? Que me está esperando la tierra...

SANTA CATALINA.—"Nosotros somos esa misma tierra donde hincaron el estandarte de la Cruz; nosotros somos como el vaso que recibe la sangre del Cordero, que por la Cruz corría derramada. ¿Por qué somos nosotros aquella tierra? Porque toda la tierra no sería suficiente para sostener la cruz en vilo *(subrayando expresamente lo que dice)* que también ella hubiera rechazado tanta injusticia; ni el madero fuera suficiente para sostenerlo en pie y clavado, si

el amor, el amor inefable que El tenía a la salvación nuestra, no le sostuviera... Que por eso somos nosotros aquella tierra que sostuvo la Cruz en pie; y por eso somos el vaso en el que se recoge aquella sangre..."

TULDO.—¿Vienes a sacudir mi desesperación, Catalina? ¿Vienes a rendirme por cansancio?

SANTA CATALINA. — *(Hace una breve pausa, como fatigada, y prosigue).* "¿Que quiénes somos nosotros a los que se nos dió este cansancio? Somos aquellos que no somos, mas por nuestra culpa, somos dignos de cien mil infiernos si pudiéramos recibir tantos..."

TULDO.—¿Por qué hablas de culpa y de castigo?

SANTA CATALINA.—"Porque ofendimos al Amor, al Bien infinito, y debió seguirse para nosotros una pena infinita; y Dios, en cambio, por misericordia, nos castigó en el tiempo acabado, dándonos una pena corta... Las tribulaciones de esta vida se bastan al tiempo de esta vida, y más no. Y por eso el mayor tormento es pequeño por la brevedad del tiempo que nos dura..."

TULDO.—Cada momento que me queda de vida, si estoy esperando la muerte, es un suplicio eterno.

SANTA CATALINA.—¿Y qué eterna vida no sería un suplicio en cada instante, teniendo que esperarla siempre? "Nuestro tiempo es como la punta de una aguja. La vida del hombre es casi nada, ¡tan poco es!... La mayor fatiga es pequeña; el mal que ha pasado ya no lo tenemos con nosotros y el que deba venir, no estamos todavía seguros de tenerlo; porque no estamos nunca seguros de tener tiempo hasta que venga. *(Con pasión)*. Sólo este momento existe para nosotros y ninguno más".

(Se acerca a Tuldo, acariciándole la frente sudorosa. Maternal y amorosamente le toma las manos entre las suyas. Tuldo, abandonado a tan tierna y amorosa dulzura, calla, como si se rindiese).

Fuera, los músicos, acercándose más a las rejas de la prisión, cantan de nuevo acompañados de una suave melodía, mientras todo, en la noche, se va haciendo más intenso y más puro.

Músicos, cantando:

"Ven, muerte, tan escondida,
que no te sienta venir,
porque el placer del morir
no me vuelva a dar la vida.

Muerte, si mi esposo muerto,
no eres muerte sino muerta;
abrevia tu paso incierto,
pues de su gloria eres puerta
y de mi vida eres puerto.
Descubriendo tu venida
y encubriendo el rigor fuerte,
como quien viene a dar vida
aunque disfrazada en muerte,
ven, muerte, tan escondida".

(Las tres figuras de los Caballeros Monjes, que respaldaban la de Tuldo, y las de las tres Mantellatas, hacen un suave ademán de adelantarse hacia Tuldo y la Santa, dando un paso hacia ellos desde el sitio en que se encontraban inmovilizadas hasta ahora. Hablan en voz baja y en tono igual como si estuvieran rezando):

MÁSCARA DEL MONJE 1.—¿NO SABEIS QUE LOS QUE HEMOS SIDO BAUTIZADOS EN JESUCRISTO, HEMOS SIDO BAUTIZADOS EN LA MUERTE?

MANTELLATA 1.—Caí, herida de muerte, a sus pies llagados, en el camino de la justicia.

MÁSCARA DEL MONJE 2.—SOMOS SEPULTADOS CON EL EN MUERTE PARA QUE COMO EL RESUCITO DE MUERTE A VIDA... NOSOTROS RESUCITEMOS TAMBIEN A NUEVA VIDA.

MANTELLATA 2.— Caí, herida de muerte, en el atrio santo de su misericordia.

MÁSCARA DEL MONJE 3.—SABREMOS ESTO: QUE NUESTRO VIEJO HOMBRE HA SIDO CRUCIFICADO JUNTAMENTE CON EL, PARA QUE SEA DESTRUIDO EL CUERPO DEL PECADO Y NO SIRVAMOS YA MAS AL PECADO. PORQUE EL QUE ES MUERTO, LIBRE ESTA DE PECADO.

MANTELLATA 3.—Caí, herida de muerte, al pie de su cruz, a la puerta de su justicia.

Músicos cantando:

"En Cristo mi vida veo
y mi muerte en su tardanza,
ya desatarme deseo
y de la fe y esperanza
hacer el último empleo.

Si hay en mí para morir
algo natural ¡oh muerte!
difícil de dividir,
entra por mi amor de suerte
que no te sienta venir".

MÁSCARA DEL MONJE 1.— SI SOMOS MUERTOS CON CRISTO, CREEMOS QUE JUNTAMENTE VIVIREMOS TAMBIEN CON CRISTO.

MANTELLATA 1.—A los pies de la santa voluntad divina, me hirió mortalmente la espada.

MÁSCARA DEL MONJE 2.—CIERTO, QUE HABIENDO CRISTO RESUCITADO DE ENTRE LOS MUERTOS, YA NO MUERE. LA MUERTE NO SE ENSEÑOREARA MAS DE EL.

MANTELLATA 2.—En el atrio santo del Señor, caí herida de muerte.

MÁSCARA DEL MONJE 1.—PORQUE EN CUANTO AL HABER MUERTO PARA EL PECADO, MURIO UNA VEZ; MAS, EN CUANTO AL VIVIR, VIVE PARA DIOS.

MANTELLATA 3.—En el dintel de su sagrario, al pie de su cruz, fuí mortalmente herida.

Músicos cantando:

"Y si preguntarme quieres,
muerte perezosa y larga,
por qué para mí lo eres
pues con tu memoria amarga
tantos disgustos adquieres,
ven presto, que con venir
el porqué podrás saber
y vendrá a ser, al partir,
pues el morir es placer,
por qué el placer del morir.

MÁSCARA DEL MONJE 1.—ESTAIS DE CIERTO MUERTOS AL PECADO, PERO VIVOS PARA DIOS, EN NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO.

MANTELLATA 1.—Caí, herida de muerte, a sus pies santos.

MÁSCARA DEL MONJE 2.—NO REINE EL PECADO EN VUESTRO CUERPO; NO OBEDEZCAIS A SU CONCUPISCENCIA.

MANTELLATA 2.—Me hirió de muerte en el atrio del Señor; derramé mi sangre en sus dinteles.

MÁSCARA DEL MONJE 3.—NO OFREZCAIS VUESTROS MIEMBROS AL PECADO COMO INSTRUMENTO DE INIQUIDAD; MAS OFRECEOS A DIOS COMO RESUCITADOS DE LOS MUERTOS; Y VUESTROS MIEMBROS A DIOS COMO INSTRUMENTOS DE JUSTICIA.

MANTELLATA 3.—Ante los pies del Crucificado, delante del sagrario de su presencia, vertí mi sangre por la herida que me hizo morir.

Músicos cantando:

"Y es este placer de suerte
que temo, muerte, que allí
le alargue otra vida el verte,
porque serás muerte en mí
si eres vida por ser muerte;
mas, mi Dios, si desasida
vuelo de estos lazos fuertes,
ver la esperanza cumplida
vuélvame a dar muchas muertes,
no me vuelva a dar la vida".

Tuldo, que había estado postrado todo este tiempo, dejando descansar la cabeza como un niño en el seno materno en el regazo de Catalina, vuelve en sí, y con voz apagada y suave, que contrasta con su anterior ímpetu, como si fuere expresión de su cansancio, dice:

TULDO.—¿Por qué trabucan esos cantos la vida con la muerte?

SANTA CATALINA.—Por el amor, Tuldo.

TULDO.—El amor se apaga en mi sangre, Catalina. ¿Es éste el frío de la muerte? Me quema y me hiela la sangre hasta los huesos con su fiebre.

SANTA CATALINA.—*(Estrechándolo contra sí)*. ¡Tuldo, pobre niño! El alma se te colma de llanto. "La memoria se te llena de sangre. Recíbela como un beneficio: que en esa sangre se encuentra el amor divino que oculta el amor propio; amor de oprobio y pena de la honra; amor de muerte y pena de la vida..."

TULDO.—¡Me abraso y me hielo, Catalina, sostén mi cuerpo, porque me siento temblar de modo que apenas si puedo yo solo sostenerme! ¿Qué fiebre has dado a mi sangre con tus palabras?

SANTA CATALINA.—*(Apretándole siempre contra sí)*. "La sangre cubre nuestra desnudez porque nos viste de la Gracia; al calor

de la sangre se funde el hielo y se atempera la tibieza del hombre; en la sangre se acaba la tiniebla, dándosenos la luz; en la sangre se consumió nuestro amor propio: porque el alma que se mira a sí misma como siendo amada en la sangre, halla así el motivo de levantarse sobre el miserable amor propio de sí misma para amar a su Redentor, quien con tanto fuego de amor le dió la vida, corriendo como enamorado a la oprobiosa muerte".

TULDO.—No entiendo tus palabras, Catalina, pero sigue diciéndomelas: las siento como un vino áspero que me embriaga, como un alcohol fuerte que sacude todo mi cuerpo...

SANTA CATALINA.—"La sangre se ha hecho bebedizo para quien la quiere, y el cuerpo alimento; (*cada vez con más pasión que sube su tono exaltándola*) porque de ningún modo se puede saciar el apetito del hombre, ni aplacarle su hambre y su sed, si no es en la sangre. Que aunque el hombre posea todo cuanto hay en el mundo no puede saciarse; porque las cosas del mundo son menos que él, y de lo que es menos que él saciarse no podría *(con más exaltación de nuevo)*: solamente en la sangre se puede saciar, porque la sangre está entrometida y empastada con la Deidad eterna, con su infinita naturaleza, que es más que humana. Por eso el hombre sacia su deseo en la sangre: por el fuego de la divina caridad; porque por amor fué esparcida..."

TULDO.—¡Catalina!...

SANTA CATALINA.—*(Dejando caer su exaltación, con suavidad y firmeza, dulcemente)*. "No encontrarás ningún lugar en el que verdaderamente puedas reposar la cabeza si no es en la sangre; sobre la cabeza espinada de Cristo crucificado".

Tuldo se separa de la Santa, y ésta, de pie, se queda inmóvil un instante. Parece que todos los efluvios primaverales de la noche abierta y estrellada se hubieran entrado en la celda, impregnándola de perfume, de música, de luminosidad profunda. De nuevo las máscaras con sus instrumentos han iniciado un suave canto que traspasa, haciéndolas leves, las duras rejas de la ventana como si fueran sombras. Tuldo se ha dejado caer al suelo. Catalina vuelve a acercársele y, poniéndole la mano sobre la cabeza, acariciando sus cabellos, con dulcísima voz, le dice:

SANTA CATALINA.—"Ten fortaleza, dulce hermano mío, que ya pronto llegaremos a la boda; tú irás bañado en la dulce sangre del hijo de Dios, con el dulce nombre de Jesús, el cual quiero que no se aparte jamás de tu memoria. *(Con voz más firme, dulce, pero traspasada de doloroso acento)*. Y yo te esperaré en el lugar de la justicia".

TULDO.—*(Levantando la mirada hacia la Santa le dice con tristeza, sonriendo)*. "¿De dónde me vendrá tanta gracia, que la dulzura de mi alma me vaya a esperar al lugar santo de la justicia?"

La Santa se separa de Tuldo y se dirige hacia la puerta de la prisión que se ha abierto del todo. Entra, como si apareciese misteriosamente en escena, Fray Raimundo, llevando, invisible, entre sus brazos que lo cubren con los pliegues del hábito, un pequeño bulto, que se supone el Cáliz. Avanza lentamente, quedando parado en el dintel donde se cruza con la Santa, a la que interroga con la mirada; Catalina responde dejándole el paso libre. Tuldo yace en el suelo con la cabeza oculta entre sus brazos. Las tres máscaras de los Monjes y las tres Mantellatas, sin variar de sitio, se arrodillan. Entretanto, la Santa ha salido hasta la calle, y, de manera muy visible para el espectador, extiende su mano izquierda hasta la altura de los ojos, como si mirase en ella, a la claridad de los cielos, y sin poderlo ver, el anillo milagroso; luego, cae de rodillas, también, y dice sollozando, con tanto ardor que parece hacerlo desesperadamente:

SANTA CATALINA.—"¡Dadnos, Señor, luz en los ojos para que no dormirnos en la muerte".

Las máscaras y músicos que han quedado siempre en el fondo de la calle, con los dos guardianes y el carcelero, siguen cantando:

Músicos:

"Dió el novio a la desposada
corales y zarcillos y patenas de plata.

Dióle su Sangre en corales
y su Cuerpo en la patena,
y sus palabras reales
por zarcillos y cadena,
y en el Jueves de la Cena,
su mesa, su vida y su alma:
corales y zarcillos y patenas de plata".

VA CAYENDO LENTAMENTE
EL TELON



○ LIBROS ○

JUAN DE LA ENCINA. *El paisajista José María Velasco.*—"El Colegio de México". 1943

NO por tardía es menos buena y digna de aplauso la idea que ha tenido El Colegio de México, antes La Casa de España, de emprender una serie de publicaciones que llevarán un título general: *Ensayos sobre arte mexicano*, y de iniciarla con un libro dedicado a nuestro gran paisajista José María Velasco. La exposición de su obra en los salones del Palacio de Bellas Artes (1942) fué una revelación para muchos y una confirmación para quienes, en la medida de nuestras posibilidades y no en la de nuestro lúcido entusiasmo, habíamos hablado de él como de un innegable valor en el paisaje de nuestra pintura. La Casa de España, quiero decir, El Colegio de México, encomendó al crítico español Juan de la Encina el estudio desmesurado, no en su fervor sino en sus proporciones físicas— que forma, sumado a las numerosas reproducciones de obras de José María Velasco, el libro primero de una serie necesaria de ensayos críticos sobre artistas mexicanos, y el primer estudio considerable sobre el artista mexicano, que no sólo aprovecha el material biográfico ya publicado, sino que aporta una serie de consideraciones críticas ajenas y propias.

Todos sabemos que no hay ejercicio más difícil que el de la crítica de pintura. Apenas si la crítica de cuestiones musicales da más pie a las caídas súbitas y a las posiciones inestables que la crítica de artes plásticas. Los verdaderos críticos de pintura son unos cuantos escritores que forman la excepción a una inflexible regla de autores de divagaciones y de literatura –en el sentido negativo del término– que no vienen sino a fomentar la confusión de géneros. Pero si todos sabemos los peligros del ejercicio desmesurado de la crítica de arte, no es menos cierto que la mayoría de quienes lo practican se olvidan súbita y definitivamente de ello.

El libro de Juan de la Encina sobre el paisajista José María Velasco es bueno en todo o casi todo lo que concretamente afirma sobre el artista a quien enjuicia, pero no lo es en todo o casi todo lo que en torno a la pintura del paisajista mexicano divaga, blanda, repetida y, a veces, ociosamente. El autor da, entonces, la sensación de que en un momento dado le faltan ideas que exponer acerca de la pintura de Velasco, o de que, una vez expuestas las que no le han faltado y para hacer de lo que debió ser un ensayo concreto un libro nutrido, se fuga por las ramas –nunca más adecuado el símil– del paisaje, ya no de Velasco, sino del paisaje en la Pintura. Y es entonces cuando, desde el particular árbol de su apellido, De la Encina divaga y se mece blanda y reiteradamente, repitiendo lugares comunes y consideraciones obvias no sobre Velasco, sino sobre temas generales de pintura. Abandona el tema central del libro y sólo después, cuando ha salido de esa especie de torpeza de la divagación, despierta para volver al objeto de su obra.

Este vaivén es lo que hace débil un libro que sin las numerosas y a veces innecesarias divagaciones y observaciones (que no sólo a mí, sino al propio autor hacen pensar en Perogrullo, a quien De la Encina cita como a Baudelaire, a Fromentin o a Berenson), hubiera sido un serio y concreto ensayo sobre un pintor limitado y excelente en sus limitaciones y, a veces, gracias a ellas.

"Volvamos, cual corresponde, a Velasco", "Y ahora volvamos de nuevo a Velasco", "Volvamos a nuestro tema central, es decir, a Velasco", son principios de capítulos en los que De la Encina confiesa paladinamente que ha abandonado el sujeto de su obra. "Que el pintor pinta, es lo cierto y común. Perogrullo nunca lo puso en duda", afirma De la Encina ociosamente, porque suponemos que él tampoco lo ha puesto en duda. ¿No son éstas y muchas otras frases a manera de andamios más visibles que el edificio mismo y reveladoras de que Juan de la Encina ha inflado un buen ensayo hasta convertirlo en un volumen desproporcionado?

Y es lástima porque en el estudio del crítico español, una vez despojado de todas las divagaciones, insistencias, frases hechas y lugares comunes, cuanto se refiere a Velasco viene a puntualizar y a perfilar las características del pintor del Valle de México, cuya embriaguez consistía en permanecer sobrio ante el paisaje para recogerlo en una lente de cristales muy imparciales, sí, pero también muy finos.

X. V.

FRANCISCO TARIO. *Aquí Abajo.* —Antigua Librería Robredo. México, 1943.

NO conozco *La Noche*, el anterior, primer libro, de Francisco Tario, pseudónimo tras del que se oculta un fino escritor. Nada sé tampoco de él mismo, ni si pertenece o no a algún grupo o capilla literaria, o si, precisamente por no pertenecer a ninguno, ha podido dedicarse libremente al trabajo de la creación con un ímpetu y una seguridad de sí, a la vez que con una sencillez y una natural modestia que pronto harán de él uno de nuestros mejores novelistas, si no es que *Aquí Abajo* por sí sola, no lo coloca ya en ese rango.

Novela de esencia psicológica, rara vez abordada por los novelistas hispanoamericanos, parca de asunto y de ligera trama, revela no sólo al escritor maduro, dueño de un estilo sobrio y directo que maneja con destreza para producir en el lector los efectos deseados, sino al novelista conocedor del oficio, enterado de todos los procesos que en el transcurso del tiempo ha venido siguiendo la técnica de la novela; pero, –y esto es lo más importante– revela, sobre todo, al hombre de gusto templado no solamente en la educación libresca, sino al curioso y apasionado observador de la naturaleza y de la vida que le rodea, condición sin la cual no podría existir el novelista.

Antonio y Elvira, los dos caracteres centrales, por no decir únicos, de la novela, son personajes reales, vivos, de la clase media mexicana, observados al natural primero, a través de una lente de aumento después y, finalmente, cuando ya el lector ha podido percatarse de las sinuosidades de la piel y del flujo y reflujo de la sangre, a la luz de los rayos X para que nada, ni el esqueleto y armazón de esas mentes torturadas, escape al bisturí implacable del autor.

No es, sin embargo, el morboso placer de la vivisección la finalidad última de Tario. Su amor a la naturaleza, a la luz, su ambición de una limpia vida ideal y ciertas preocupaciones religiosas son su obsesión constante y el paliativo que por contraste se ofrece a la putrefacción de los seres humanos presentados al descubierto.

Nos encontramos, en suma, en presencia de un auténtico novelista, dotado de todas las cualidades indispensables para trasladar a la novela los seres y los hechos más complejos de la vida mexicana, si, como es de esperarse, pronto la novela contemporánea sale de la etapa de revisión de formas y valores, y, provista ya de una técnica depurada, acor-

de con la época, se decide a recrear, como en sus mejores tiempos, los pequeños mundos del universo humano.

C. G.

PORFIRIO BARBA JACOB. *Poemas Intemporales.*—Editorial Acuarimántima. México. 1944.

PERDIDA entre sus riscos antioqueños, Santa Rosa de Osos evoca en Colombia, cuando se menciona su nombre, al baluarte conservador del General Berrío, jefe de aquel ejército en el cual militó el joven "teniente" Miguel Angel Osorio. Pero como hasta en Colombia hay algunas personas a quienes no les parece que la política sea la más imprescindible actividad del hombre, a veces se recuerda también que de entre los ásperos breñales que rodean a aquel pueblecito andino surgió el delirio verbal más alto, más violento y más rico que se haya oído en América. Pues lo del Chocano a voz en cuello no era eso, sino una catarata de gritos ensordecedores.

Conocimos a Ricardo Arenales, de cuyo anecdotario preferimos no hacer recuerdo, cuando ya se llamaba Porfirio Barba Jacob y consideraba como "póstuma", al publicarla, la obra del primero. Por todas las ciudades de América habíamos ido verificando la presencia de su recuerdo, mezcla extraordinaria de versos vehementes y claros, de situaciones caídas de la picaresca española, de deliciosos cuentos de pericos. Y sólo una vez, de paso por algún puerto, nos encontramos su rostro agudo y cetrino; pero fué una noche en que su amargura rebosaba sarcasmo, y la repulsión nos hacía preferible no haberle visto nunca. No supimos, pues, acercarnos a ese espíritu indudablemente vigoroso, pero desconcertante, por desgracia, ya que el desconcierto no se aviene a nuestro afán de explicarnos los seres y las cosas.

Ahora empezamos, muerto el hombre, a comprenderlo "sin pereza mental y sin falta de ternura", al releer su obra breve e insubstituíble, en la edición que un grupo de sus amigos, casi ninguno de ellos compañero de letras suyo, acaba de publicar en México. Cuidadosa, tersa, cariñosa edición. Hecha con humilde apego a la voluntad del poeta.

Más que en las *Claves* publicadas en México al frente de *Canciones y elegías*, fué siempre en tres líneas de una de sus canciones donde creímos encontrar la cifra de su arte poética: "—¿Qué es poesía? —El pensamiento divino —hecho melodía humana..." La obsesión de Dios, la íntima constante presencia de Dios en la sangre del judío, desbordándose luego desatada por la limpia verbosidad del colombiano, en quien la palabra se goza en sí misma, y se posee a sí misma, para engendrar a la palabra, que a virginal suena siempre, en milagro de perpetua concepción. Queremos decir, con esto, que todas las palabras del colombiano (Valencia, Arenales, De Greiff), suenan a *Acuarimántima*, a nombre exacto, fiel e inaudito. El Verbo, en el sentido teológico, y el Nombre, la palabra irrompible que él quería romper, ("YO, LUZ, AMOR"), son la esencia y la forma de esta poesía más que de ninguna otra, confundidos en nupcias borrascosas, delirantes.

Porfirio Barba Jacob explicó a menudo su vida y su obra; este volumen contiene el prólogo de *Rosas negras* y el de *Canciones y elegías*, notas autobiográficas y autocríticas de satánica soberbia, que relatan el itinerario espiritual y material de este poeta de América. Libro hecho con varios casi-libros, que encierra en su centenar y medio de páginas la obra de toda una vida de "esfuerzo", es naturalmente desigual y obliga a leerlo a saltos, lo que como es lógico, sólo puede hacerse si se conoce de antemano cuándo estaba en Arenales la fuerza, cuándo se abandonaba al desfallecimiento y a la anécdota, y ese conocimiento puede adquirirse bastante aproximadamente leyendo los dos prólogos que citamos. Muchos de los poemas son, innegablemente, intemporales, pero el título del libro no puede ampararlos a todos.

G. O.

CARLOS LUQUIN. *La Casa de doña María.*—Ediciones Géminis.—México. 1943.

CARLOS Luquín con esta breve novela *—advertida* por Xavier Villaurrutia— entra con sencillez, que mucho le abona, en el mundo, nada poblado, de los buenos autores. Esta novela tuve el gusto de leerla hace tres o cuatro años en el original que Carlos me facilitó. Desde las primeras páginas me pareció que se trataba de una obra discreta, concebida con honorable rectitud. Mejor que novela yo la llamaría *relato*. Tiene de este género, en efecto, la franqueza, la naturalidad que se advierten en sus diversos pasajes. La intriga casi no existe. Se trata de una modesta aventura, de un pulcro episodio amoroso rodeado de paisajes provincianos. Merece elogio Carlos Luquín porque alejándose de una moda, que ya es caduca, no se afanó por escribir una nueva obra *a la manera* de Proust, o *al modo* de Giraudoux, por ejemplo. Luquín, a Dios gracias, no quiso ser un novísimo escritor enterado de las técnicas modernas. Esto no quiere decir que las desconoce, ni menos significa que las desdeña. Luquín es un pulcro escritor dueño de lo necesario y de lo debido. Su afición literaria es silenciosa y modesta. De esta afición habían nacido versos y crónicas —nada desdeñables.

Este breve relato tiene no sólo el encanto de no sé qué sabores arrancados de la provincia, sino también posee el rarísimo dón de una expresión *casi literaria*. Salvo tal cual descuido u olvido —en el que la frase se retuerce o se torna retórica— las páginas están construídas con arte, disciplina y auténtica capacidad estética. Las escenas se suceden; los diálogos se trenzan; las consideraciones se hermanan como bajo el impulso de un aliento genuino y madurado en la observación y en la experiencia. Que le falta tesis política; el mundo que presenta está un poquitín como alejado de toda perturbación sociológica; que las cuestiones que en ella se ventilan parecen más teóricas que reales, son verdades evidentes, pero que no amenguan ni la fina nostalgia pueblerina de donde Carlos Luquín toma el meollo de su obra, ni la mesurada pluma que usa para decir, y para callar, lo que su buen gusto le dicta.

En resumen: Carlos Luquín, con modestia, ha ido más lejos que muchos escritores vanidosos y ciegos. Carlos Luquín debe insistir en sus propósitos. Posee sensibilidad y gracia. Un esfuerzo más y su obra adquirirá lo que a ésta le falta: energía, rebeldía, gana de denunciar la podredumbre de la sociedad actual en bancarrota. De esta obra yo desprendería buenas páginas líricas; bastantes para enorgullecer a cualquier escritor formado.

Ermilo ABREU GOMEZ.

CHODERLOS DE LACLOS. *Las amistades peligrosas.* — Empresas Editoriales. México. 1943.

LAS traducciones o versiones españolas tuvieron a principios de siglo un cambio de rumbo respecto a sus antecesoras, clásicas y románticas, las del siglo XIX y del Renacimiento. Aquellas versiones o traducciones atendían, sobre todo, a la fidelidad para su propia lengua, procurando no ser infieles, ni enteramente traicioneras, para la otra que traducían o vertían en la suya. Por el contrario, nuestras modernas traducciones, especialmente las de hace unos treinta y tantos años hasta aquí, parecen de tal modo atender a la fidelidad hacia la lengua que traducen que olvidan por completo su fidelidad natural a la propia lengua en que la vierten. Hay casos, muy singularmente en traducciones de textos filosóficos, donde el traductor castellano quiere serle tan fiel al original

que ya no lo traduce sino lo trascribe en un idioma ininteligible, que no es el español, y de naturaleza tan extraña e impropia que no solamente no puede traducirse a ningún otro, sino ni siquiera volverse o devolverse al original de procedencia. Menéndez y Pelayo se burló muy graciosamente de esa especie de traducciones en las que, quien las hace, trata de eludir el desconocimiento de su propia lengua amparándose en el extraordinario que tiene, y fidelidad que le guarda, a la que intenta traducir.

Tenemos a la vista una limpia versión española de uno de los libros franceses más franceses y difíciles de traducir: *Les liaisons dangereuses*. No hacemos reproche a esta versión cuya firma nos merece cariñoso recuerdo. Acaso el único que pudiéramos hacerle fuera el de una falta de elaboración suficiente y éste nos lo impide el hecho doloroso de que la vida del traductor quedó cortada antes de darle tiempo para ello. Elogiemos, en cambio, sin reserva, el empeño de darnos en castellano claramente el libro que traduce. Si afrancesada o galicista todavía, esta justa versión nos ofrece un insospechado atractivo, un nuevo interés para los lectores familiarizados con su original: el de hacernos aparecer en nuestra lengua, más duro y seco, pero más desnudo, descarnado, el esquelético armazón racional que sostiene este libro admirable. El genio natural de nuestro idioma parece oponerse a expresar con la misma suavidad y tono, con su rica variedad de matiz, la delicada prosa francesa que amortigua y envuelve, en cierto modo, aquel *sutil sadismo* característico del libro de Laclos. El español diríase que aguafuertiza su original acuarelismo. Pierde el libro indudablemente muchísimo con ello: pero acaso gane el lector.

Muy certeramente llamó André Malraux a esta invención dieciochesca de un erotismo tan racionalmente sensualizado o sensibilizado (nuestros místicos dirían *sensado*) la *técnica psicológica del erotismo*, opuesta a la *técnica física* que fué la del Renacimiento. El libro de Laclos nos parece su exponente más vivo. Y por serlo, más idealista. Sospecho que esta denominación de idealista aplicada a un libro tan equívocamente famoso podrá hacer sonreír a más de un lector superficial o semienterado. Creemos, sin embargo, que el libro de Laclos lo es: y hasta desesperadamente idealista. "Los hombres de raza blanca descubren en el siglo XVIII –escribe Malraux– que una idea puede ser lo más excitante de todo: inclusive más excitante que un bello cuerpo humano". Y con exactitud señala en *Les liaisons dangereuses*, su injerto psicológico en la otra pasión que en este libro domina a la del amor: la vanidad. No olvidemos que el libro famoso de Laclos se sitúa en el tiempo entre la *Nouvelle Heloise*, de la que procede, y el *Rojo y el negro*, al que precede: entre Rousseau y Stendhal. De este último también nos indicaba con acierto el recordado novelista, agudo crítico, nuestro amigo, que hubiera cumplido *El Rojo y el negro* su propósito más enteramente si su autor hubiese añadido un suplemento a la novela en el que se nos dijese cómo Julián Sorel se acostaba con Madame Renal y con Mathilde, y los diversos sentimientos que los tres experimentaban. No olvidemos tampoco, con la fecha de su nacimiento –hacia 1782–, que *Les liaisons dangereuses*, con todas sus apariencias pervertidas de una picaresca de minué, sigue la más noble y severa tradición sentimental francesa: la del Gran Siglo que le antecede; y que continúa la línea, o linaje– ¡admirable escuela de abstractos dibujantes sentimentales y racionalísimos!– de Racine y Madame de Lafayette, de Ninón y Mademoiselle de Scudery.

Las amistades peligrosas, que acaso un traductor más traicionero si más moratiniano y no menos afrancesado, se hubiera podido permitir llamar: *las malas compañías*, es un libro clásico de ese erotismo psicológico francés que, si supera a la ñoña empalagosería de la novelística dieciochesca inglesa correspondiente, lo hace porque su autor es, ante todo, un idealista, y, por consiguiente, un moralista. "Un moralista– decía Nietzsche– es aquel hombre para quien la moral es un problema y que, por tanto, se convierte a sí mismo en un sér problemático."

Una novela costumbrista –como ésta de Laclos lo pretende ser (su primera edición llevaba como epígrafe estas palabras de Rousseau: *he visto las costumbres de mi tiempo y publico estas cartas*)–, aunque desde un punto de vista psicológico, abstracto, racional, es ya una novela moral, moralizadora o desmoralizadora, que, por serlo, se convierte a sí misma en una novela problemática, como su autor; convirtiendo entonces, como consecuencia, en dramático su propio ser o parecer imaginativo. De ese modo se nos aparece este libro admirable como un eslabón preciosísimo en la cadena de los moralistas novelizadores más clásicos de Francia, desde Madame de Lafayette hasta Sainte Beuve, pasando por Benjamín Constant: obra culminante y decisiva como *La Princesa de Cleves*, el *Adolfo* y la más pálida o empalidecida por el agotamiento romántico, *Volupté*. ¿Añadiremos los nombres de Fromentin, Proust y André Gide?

Esta traducción española del libro de Laclos, al ofrecérnoslo, decimos, como descarnado, o disecado en su vivo tejido francés; como hoja seca que dibuja su nervadura, el fino esqueleto o armazón, la estructura de sus caracteres y sucesos, nos revela más claramente, poniéndola en más apurada evidencia, la problematicidad y dramaticidad de su sér ideal o moral, que la hizo obra artística tan verdadera. Parece la mítica figuración de *Psique* y *Eros*, pero vista al revés, o por el revés; de manera que nos traza la paradoja de un Amor que acerca su luz para descubrir a su Psique, alma misteriosa. Y al hacerlo, trueca en desalmados a sus héroes (la *Mezteuil* y *Valmont*) desalmándolos precisamente para animarlos, sin dejar de animalizarlos, paradójicamente, en lo más vivo. Desviviéndolos por el amor para vivificarlos, racionalmente, más todavía.

"*Más laberinto es amor*", escribió Sor Juana. ¿Son estos laberintos amorosos tan racionales como su autor nos los finge? Pues, ¿no abren sus pasos inseguros, perspectivas inusitadas, solicitaciones sorprendentes? La lectura del libro de Laclos nos enriquece con sugerencias dramáticas y problemáticas mucho más vivas que las que puedan ofrecernos hoy algunos perdidos esteticistas contemporáneos, especialmente los del más puritano afán de desmoralización en lengua inglesa. Lawrence, por ejemplo, en quien la problematicidad moral se sexualiza tanto que ya deja de serlo: o se enturbia con la voluntaria suciedad escandalizadora de una palabrería muerta. También Huxley, y ese otro lamentable payaso que en España escuchó campanas sin saber de dónde (aunque sí supo enriquecerse a costa de la generosa sangre española), corrompen su erotismo novelístico sexualizándolo totalitariamente.

Leamos el libro de Laclos. Y a sus lectores, más o menos *amigos de su peligrosidad*, recomendemos su relectura en esta versión española que nos trasparenta claramente, como decimos, su esqueleto sombrío, su ideal, racional moralismo o inmoralismo: su costumbrismo clásico. Leyéndolo de nuevo, acaso sintamos también, como otras veces escribimos, "que si para entrar en el Reino de los Cielos hay que ser o hacerse niños, según la palabra evangélica, también para penetrar en estos laberínticos infiernos de amor hace falta una cierta– o incierta– puerilidad".

José ***BERGAMIN.***

JOAQUIN CASALDUERO. *Vida y obra de Galdós*.—Editorial Losada, S. A. Buenos Aires. 1943.

CON motivo del centenario del nacimiento de Galdós se han publicado en algunos lugares, especialmente

en Buenos Aires, diversos artículos y ensayos encaminados a revalorizar a quien, sin duda alguna, nos parece el mejor novelista de habla española del siglo XIX, el primer novelista en español después de Cervantes. La nueva estimación de Galdós no ha dado aún los frutos que, sin duda habrá de dar en breve. No hay que ser profeta para augurar que, dentro de diez o quince años, Galdós será mucho más leído y mucho mejor comprendido.

La obra del erudito Casalduero ha aparecido como el estudio más "serio", el más documentado y completo de los que han brotado en estos últimos tiempos sobre la figura y la obra del gran novelista; sin embargo, sólo en un estrecho sentido este libro contribuye más que algunos ensayos recientes a la comprensión de Galdós.

Dedica el autor las primeras páginas a una escueta biografía del escritor, pero ésta, aunque documentada y útil, nada ilumina. Justamente porque su vida fué oscura, es preciso algo más que un recorrido cronológico para, aunque sea en pocas páginas, señalar el milagro de que, aquél que vivió una vida "sin interés", pueda habernos dejado una obra tan jugosa. Aunque Joaquín Casalduero, por su formación y cultura, se halle lejos de los improvisados biógrafos diecinuevescos, su apunte biográfico recuerda mucho a aquellos que, a la muerte de un autor mediocre, colocaba el "fiel amigo", y que solían empezar así: Don Fulano de Tal era "un caballero de magnánimo corazón y dotado de excelentes prendas..."

Nos dice el autor que se propone "mostrar la unidad interior de la obra galdosiana y el desarrollo orgánico del mundo de Galdós", pero hay que reconocer que este propósito, a nuestro juicio, lo cumple bastante pobremente. En realidad se reduce lo más del libro a contarnos el "argumento" de muchas obras, haciendo de vez en cuando un somerísimo análisis. La preocupación del autor es encontrar en una y otra obra la continuidad de ciertos temas y problemas y señalar una marcha ascendente: la lucha entre las dos Españas, la reaccionaria y la liberal; el contraste entre sueño y realidad... Pero obsedido por esta búsqueda, Casalduero no valora en absoluto el material que estudia, que, eso sí, conoce a fondo. No alude apenas, ni menos explica, la famosa "sordidez" del mundo galdosiano, que es sin duda algo más que vicio de época; no destaca tampoco la grandeza de algunas obras, de tales o cuales párrafos, comparables a lo mejor que en novela se haya escrito en el XIX en cualquier lengua. No destaca como debiera el especial carácter de los más grandes personajes de Galdós, que no son nunca figuras "interesantes", es decir artificiales, ni tampoco toscamente naturalistas, sino vivas y entrañables, de una apasionante realidad, de un hondísimo misterio en su sencillez. *Fortunata y Jacinta* pasa en este libro casi como una obra más, siendo a nuestro parecer, una novela absolutamente extraordinaria. En suma, quien con propósitos más o menos "bibliográficos" desee tener un "esquema" de la obra galdosiana, hallará mucho interés en el libro de Casalduero, pero no quien desee entender a Galdós, orientarse para su lectura o ver reconocidos sus grandes méritos y precisados sus defectos y deficiencias. Casalduero prueba, de un modo bastante convincente, una evolución en Galdós de la "materia" al "espíritu", mas esta abstracción ofrece poco atractivo.

Resulta, según este punto de vista, que *Misericordia* y *La de Bringas* "son obras de intención y sensibilidad completamente distintas". En realidad, aunque una se refiera al mundo de las miserias y la otra al de las "grandezas" madrileñas, una a la "materia" y otra al "espíritu", son obras muy parecidas, *nada más* que *Misericordia* es muchísimo mejor, más densa, más sentida, mejor escrita. Y esta valoración no la hace Casalduero. No es su propósito cierto, pero debía serlo.

Lo mejor de este libro nos parece el final, donde se sitúa a Galdós en relación con el espíritu del "98". Siente el novelista el fracaso de sus propósitos educadores y regeneracionistas, y escribe: "No espero nada; no creo en nada" Intuye que la historia que merece ser escrita "es la del sér español, la del alma española", es decir la intrahistoria, la historia de ese "espíritu intracastizo que duerme", como dijo Unamuno. Y es interesante también la revelación que hace Casalduero del "último sueño" del escritor, un sueño de fraternidad y entusiasmo parecido al beethoveniano en la *Novena Sinfonía*. La obra de Casalduero, en resumen, es una contribución estimable al estudio de Galdós, mas bien al estudio de las ideas de Galdós, pero el novelista sigue esperando un verdadero estudio.

A. S. B.

SARA DE IBAÑEZ. *Hora ciega*.–Editorial Losada. Buenos Aires. 1943.

SARA de Ibáñez era, hasta hace poco tiempo, una desconocida en la literatura americana. Un día, Pablo Neruda, y en circunstancias por demás caseras y familiares, encontró inesperadamente algunos poemas suyos. Interesado en su hallazgo y convencido de que estaba frente a un poeta, decidió a su autora a publicar por primera vez un libro que, bajo el sencillo título *Canto*, impresionó a todo aquel que con buen sentido se acercó a su poesía. Eran poemas hechos con extraordinario cuidado técnico, plenos de una suavidad que si muchas veces sólo tocaba superficies, en cambio se verificaba casi siempre en un idioma de equilibrio poético, discreción y limpio gusto por la palabra y su sabio manejo. A su través traslucíamos el recuerdo del poeta que la adivinó; pero con tan otro concepto de la construcción del poema, con un lenguaje tan diferentemente frenado, con una inclinación hacia la materia ya depurada, que la hacían presentar situaciones poéticas con un diferentísimo sentido, hijas de una muy distante conciencia lírica. Era sólo un recuerdo de la poesía de Neruda, bellamente transformada a su sensibilidad. Lo cual significa que no se trataba de una imitadora, sino de un auténtico poeta que bajo una influencia se realizaba con creces.

Quizás las circunstancias de la aparición de aquél su primer libro, y sobre todo sus calidades poéticas tan fértiles para una iniciada, hacen que ahora al leer su nueva obra, *Hora ciega*, tan bellamente impresa, pensemos que en su poesía hay un descenso, en parte hacia la pura retórica, sobre temas ajenos a su limitada y definida personalidad. Por las fechas dadas en algunos de los poemas, parece evidente el trabajo de reconstrucción a que fueron sometidos; labor distinta al acto de depurar a que todo poeta somete su obra. El resultado nos evidencia que en parte se trata de poemas rehechos, como si tras arrepentirse de su antigua forma, la escritora los hubiera reescrito. Sin embargo, entre el nutrido conjunto, justo es destacar algunos poemas que para nuestro gusto continúan la línea ya establecida desde las páginas de *Canto*. Bastaríanos recordar aquí el que comienza:

Lívido arcángel, dueño oscuro
de los callados resplandores,
La piedra abierta, los desgarrados ciervos,
(el humo.
todo en la antigua sed de tus huesos caído
(y pobre....

para comprobar nuestro aserto. Pues si afirmamos en líneas generales que Sara de Ibáñez ha cambiado de rumbo en cuanto a la calidad de su poesía, o por lo menos en lo relativo a la maduración de sus juegos poéticos, también hemos de considerar que en algunos momentos vuelve a ser lo que antes era: la mujer que, entrañablemente herida por la poesía, sabe volcarla en perdurables versos que la defienden todavía en el sitio honroso que ocupa en nuestra actual lírica americana. Es, en síntesis, un poeta que

todavía tiene algo que decir al mundo a nuestro mundo, al que se realiza y hace verdad en y por la poesía: al mejor y peor de los mundos posibles.

A. CH.

JOAQUIN ESPIN REAL. *Investigaciones sobre el Quijote apócrifo.*—Espasa Calpe, S. A. Madrid. 1942.
DAVID RUBIO. *Filosofía del Quijote* Editorial Losada, S.A. Buenos Aires. 1943.
ARTURO MARASSO. *La invención del Quijote.*—Buenos Aires. 1943.

EXISTEN alrededor de quince probables autores del Quijote apócrifo: entre ellos, Juan Blanco de Paz, Fray Luis de Aliaga, confesor de Felipe III, Fray Alonso Fernández, etc. y, entre los más conocidos, Bartolomé Leonardo de Argensola, Tirso de Molina, el propio Lope de Vega, Guillén de Castro, Mateo Alemán, etc., etc.

Por rigurosa exclusión, Espín Real va descartando, uno por uno, cada candidato, mediante ciertas incompatibilidades esenciales entre ellos y la obra: es claro y patente que ésta fué escrita por un castellano. Así se advierte de la omisión, en el itinerario quijotesco, de los territorios no castellanos, lo que demuestra que el falso Avellaneda no fué catalán, ni aragonés, ni valenciano. Se ve claro, contrariamente, que el tal Avellaneda residió largamente en pleno Campo de Montiel.

Además, el Quijote imitado, pese a las ordinarias y ligeras opiniones, es obra de una mano maestra, no sólo en el lenguaje y en la novela, sino en "destacar el carácter de cada uno de los personajes".

Supuesto lo anterior, el único que reúne las condiciones requeridas, no puede ser otro que Don Francisco de Quevedo.

Después del libro de Cervantes, no hay otro como el de Avellaneda "tan bien sentido y urdido, tan gracioso, tan ameno, tan legible en todo tiempo". "Sólo el Buscón de Quevedo puede superarle en perfección literaria; pero no en trama novelesca, ni en amenidad y desenvoltura".

"Los buenos escritores del Siglo de Oro de la literatura española fueron ineptos, dado su genio, estilo y naturaleza literaria, para producir esta obra". "No hubo entonces otro escritor capaz de ello por sus múltiples conocimientos, variedad de estilo, travesura, crudeza de conceptos e idiosincrasia, que Don Francisco de Quevedo y Villegas".

Si se comparan el Quijote apócrifo y "El Gran Tacaño" de Quevedo, se advierte desde luego que son obras de la misma mano: el mismo lenguaje, el mismo conceptismo del doble sentido y del equívoco, situaciones análogas, pocas y breves digresiones... Además, la semejanza crece de punto entre el falso Quijote y el Buscón. En ambos, las situaciones cómicas y las escenas burlescas dejan entrever el mismo espíritu travieso y burlón.

Pero es más: existen muchos indicios y coincidencias de perfecta corroboración. En ambos libros se advierte:

1, la misma ausencia del paisaje—ni una descripción del campo, de los montes, de los arroyos, etc.—. Un cierto horror al bucolismo;

2, ausencia de descripciones y alabanzas de mujeres, quienes casi siempre resultan, en ambas obras, interesadas, y las cuales son pintadas como viejas, feas y ridículas;

3, fuga del amor platónico o sentimental —lo primero que hace Quevedo es cambiarle el nombre a Don Quijote, poniéndole el de Desamorado—. Otra constante de este autor es el desdén y los sarcasmos contra los maridos, siempre cornudos o en camino de serlo;

4, el poner a sus personajes en apuradas situaciones, ya se trate de Pablos o Don Quijote;

5, el repetir el mismo chiste en ambos libros;

6, la afición a los juegos verbales, alteración y descomposición de nombres;

7, el deleite de referirse a los gargajos, que es privativo de Quevedo, quien los usa en el Quijote y en el Buscón.

La conclusión que de todo lo anterior se impone es que "este libro de Terragona... es una obra originalísima, con estilo propio, cual no podíase de no ser de Quevedo; éste no copia, imita..."

David Rubio se pregunta si hay una filosofía en el Quijote y solito se responde que, en el sentido de una ciencia sistemática, metódicamente expuesta, no; pero que, en cambio, se explica en aquél una determinada concepción del mundo y una determinada actitud ante la vida, que son toda una filosofía.

Después de describir, el citado autor, la filosofía de la vida en el Renacimiento y en el Medio Evo, concluye que Don Quijote es un tipo genuina y auténticamente medieval, un individuo que no ha perdido la verticalidad de la Edad Media en la desperdigada horizontalidad renacentista.

Don Quijote no sigue, como alguien comentó ahora y refuta Rubio, la moral del *sequere naturam;* al contrario, fuerza a la naturaleza en la dirección de un sentido antinatural, sobrenatural, casi divino. Porque "la naturaleza no es una cosa segura, firme, estable, perfecta, sino, al contrario, baja, quebradiza, deleznable e impura" que, por consiguiente, nos impulsa muchas veces por descarriados caminos inmorales.

De dos maneras se pueden contravenir las leyes de la naturaleza: por perversión o por engaño, error —trastorno mental—. Don Quijote no fué un perverso, sino cuando mucho un engañado: "empieza monomaníaco; pero, poco a poco, como dice Menéndez y Pelayo, va desplegando su riquísimo contenido moral... pierde cada vez más su carácter paródico... Entonces no causa lástima, sino veneración..." Don Quijote es, en suma, un construccionista.

El autor usa las palabras fragmentismo y construccionismo, para diferenciar dos concepciones vitales, la del Medio Evo y la del Renacimiento: el construccionismo es una concepción cristiana, católica, que todo lo considera armonizado y unificado en una construcción cósmica de origen divino, congruente y engranada. El fragmentismo es una concepción pagana que, prescindiendo de la unidad total, se apega al detalle y al pormenor de las cosas parciales, como sucede en el Barroco.

El fragmentismo renacentista tiene su origen en la antigüedad clásica grecorromana, en tanto que el construccionismo tuvo su plena floración en la Edad Media (un gran trecho del libro se consagra a la reivindicación de esa edad, exponiéndose cómo en ella se gesta el gran Renacimiento y cómo, por ejemplo, no eran cosas tan baladíes los problemas de la escolástica).

Don Quijote es, por tanto, un genuino tipo medieval porque: 1, combate por la fama y por el alto ideal; 2, por su imperturbabilidad en los reveses de la fortuna, no hija del estoicismo ni de ninguna otra filosofía, sino de la resignación cristiana; 3, por la lealtad, que es una de las grandes virtudes quijotescas, del mismo modo que fué una de las más grandes virtudes medievales; 4, por el respeto y la consideración por la mujer, y 5, por su horror a la duda.

La filosofía que hay en el Quijote es, pues, "la filosofía de la fe en el ideal, en el valor del esfuerzo, en el triunfo de la justicia, en el mérito del sacrificio y en la lucha constante contra toda adversidad, hasta conquistarla y vencerla, para que triunfe el ideal sobre las ruindades de la vida".

Pero una cosa es la filosofía del Quijote y otra, bien distinta, la de Cervantes. Así que, tratar de encarnar al autor en su personaje, sería una gran equivocación. Don Quijote está adornado de virtudes medievales; Cervantes, empero, es un maduro renacentista. De este contraste resulta que las caballerías y aventuras quijotescas, con un fondo cristiano y una cristiana intención, estén, sin embargo, sostenidas en una trama humanística, cuajada de reminiscencias clásicas, de claras parodias de las epopeyas greco-latinas y de abundan-

tísimas y copiosas fuentes paganas...

De cuando en cuando, aparece en los episodios quijotescos el fantasma de las cosas ovidianas; a menudo el de las epopeyas homéricas y, punto por punto, cada uno de los principales hechos del Quijote encuentra su clara correspondencia en los hechos de la Eneida.

Ir demostrando la intención de Cervantes de relacionar los episodios de ambos libros –Don Quijote y la Eneida– es precisamente la tarea que se impuso Marasso. Tal equilibrio aparece claro en la primera parte de la novela cervantina, cuyos ciclos son: *a*) el del Romance; *b*) el de la Epopeya Clásica, y *c*) el novelesco. En la segunda parte el plan épico se impone y, sin acabarse la imitación, se rompe, sin embargo, el equilibrio.

El paralelo se realiza, por ejemplo, entre los Molinos de Viento y los Cíclopes, fieros monstruos que el hijo de Anquises contempla en el Infierno; entre los Batanes y la Fragua de los Cíclopes; entre Crisóstomo y los héroes virgilianos; entre Hércules y el Caballero del Bosque; entre Don Quijote y el propio Eneas... "La primera parte, especie de desordenada Ilíada... La segunda parte es como la Odisea y la Eneida. En la primera se forja el héroe –Ulises o Eneas– en la segunda el héroe cumple su destino" –Marasso–.

En el itinerario de Don Quijote, la Argamasilla se compara con Troya; el Toboso –encanto de Dulcinea– con los resultados de la tormenta en la Odisea; la casa de don Diego con la ciudad de Heleno; la Cueva de Montesinos con el Infierno; el Río Ebro –naufragio de Don Quijote– con el naufragio de Ulises en la Odisea, de Eneas en la Eneida...etc.

Pero hay más. En el libro que comentamos, Marasso propone un nuevo candidato a la factura del Quijote apócrifo. Poco leído, se llamaba Don Juan de Valladares de Valdelomar. "Fué quien, al decir de Cervantes, anduvo encubriendo su nombre, fingiendo su patria".

La razón de esta novísima atribución descansa en lo siguiente: Algunos autores opinan que la mención, hecha por Cervantes en el *Persiles*, envuelve una alusión a Avellaneda. Tal alusión está en lo epigramático de "Corcovado, zapatero de viejo de Tordesillas", cuyas letras se convierten en "Coz de Juan Valladares, Presbítero de Córdova".

Arturo RIVAS SAINZ.

EDUARDO GONZALEZ LANUZA. *Variaciones sobre la Poesía.*—Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1943.

HEMOS dicho, es cierto, que quien necesite que le expliquen a Góngora no tiene para qué leerlo, pero lo útil de este libro de González Lanuza estriba precisamente en que, por él, muchos serán los que se convenzan de que en realidad no han leído a Góngora, y acaso se decidan a hacerlo, esta vez mejor armados para la tarea. Y acaso puedan leer mejor la poesía actual, es decir, la de todos los tiempos.

Libro naturalmente poblado de ecos, encierra en sus páginas casi todo lo que sobre la poesía se ha meditado, desde la prístina obscuridad de los tiempos hasta González Lanuza, que si no aportara a la empresa sino la ordenación y la claridad de la exposición, ya habría hecho mucho; poblado de ecos, y naturalmente, como en el prólogo lo hace notar su autor. Con el intento obvio de explicarse su propia obra poética, fatalmente tenía que caer en la explicación de la obra de los otros, que también han intentado siempre explicársela antes y con la misma fatal generalización, pues no lo es cabalmente la poesía que no tiene una despierta conciencia de sí misma, la que no se mira nacer y crecer hasta el punto en que "no hay que tocarla más —que así es la rosa."

Es ejemplar la ordenación didáctica de este manual de poesía, desde el ensayo en que bucea en el misterio para sorprender el prodigio de la creación poética, hasta el diálogo final entre el poeta y el lector, entre el pedernal y el eslabón, sobre quién sea el autor de la chispa. Y es muy útil su dilucidación de temas, como el de la forma y el fondo, sobre los que no existe un acuerdo tan explícito como en los otros. A Housman, y con él a Gide, les interesa construir la casa, bella ("en poesía no satisface sino lo perfecto"); el habitante vendrá después; no, en realidad, el habitante y la casa van creciendo al mismo tiempo, y esa simultaneidad es lo único que elimina el margen de riesgo de que el habitante no llegue después de todo. Y así como son simultáneos en la creación poética, tienen exacta igualdad en su convivencia y en su inseparabilidad. "Toda supeditación del valor de uno al de la otra será siempre caprichosa y vana", dice González Lanuza.

Es muy saludable también poner en claro la "interindependencia", y no la interdependencia, de las artes. Hace algún tiempo se creía en la segunda, y D'Ors llegó a edificar sobre esa base una ingenua teoría según la cual en las épocas clásicas el centro de gravedad estaría en la arquitectura, de la que tomaría elementos la escultura, de ésta la pintura, etc. En las épocas románticas, el centro pasaría a la música. La poesía, dice González Lanuza, tiene "un lugar absolutamente propio frente a las demás artes." Lo mismo puede afirmarse de cada una de ellas.

Durante una reciente polémica se recordaba a algunos mexicanos que lo han olvidado, algo que hallamos entre "los enemigos del alma de la poesía", en un aparte de este libro que es precioso copiar en su totalidad: "La poesía que aspira a ser algo más que poesía, es como el ángel que quiere ser más que ángel y se precipita por ello en el báratro. Muchas son las formas de caída, y una sola la de salvación. Puede llamarse Pedagogía y despeñar a la pobre poesía por los asperísimos riscos de la didáctica, puede conocerse como Moral y transformar su resplandeciente doncellez en una solteronería arrugada y sermoneadora, pueda recibir el nombre de Política y emporcar la majestuosa perennidad en un fango de minucias indecorosas..."

Hay, quisiéramos recordarle a González Lanuza, cuando menos un "adjetivo" (de cuatro palabras) igual al de su deliciosa y anónima "luna lunera"; lo descubrió como adjetivo el Abate Brémond: "Une ligne *douce comme une ligne*." Y aquí, en México, tuvimos "El amor amoroso de las parejas pares."

G. O.

CORRESPONDENCIA

En el número 2 de *El pasajero* (Verano, 1943), la revista-libro de José Bergamín, aparece esta carta que nos dirige:

"¡VIVA EL ARTE LIBRE!" O LA ALTURA DE LAS CIRCUNSTANCIAS

(Del *Pasajero Peregrino* al Hijo Pródigo reincidente)

México, Agosto, 1943.

MIS queridos amigos Octavio Barreda, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Alí Chumacero y Antonio Sánchez Barbudo: A medida que avanza sus pasos con más seguridad y firmeza marchando hacia adelante de sí, la nueva revista EL HIJO PRODIGO, veo afirmarse en ella y en ustedes su más noble, veraz y generoso propósito; que a mí me pareció, desde un principio, que no es el del regreso solamente, sino, más bien, el de la reincidencia en la partida: volver, para partir de nuevo, al punto de partida inicial. Como al fin del maravilloso retablo de André Gide, fervorosamente escamoteador de propias y ajenas idolatrías, lo que este nuevo HIJO PRODIGO nos repite, como el hermano menor de aquél, en la persistencia en la partida, la eterna insistencia en partir: con todo lo que tan aventurado empeño lleva consigo de afirmación perdurablemente pasajera del hombre. Y es justo que mi *PASAJERO PEREGRINO* se adelan-

te hacia ese fraternal empeño para comprenderlo y compartirlo. Comparto con ustedes, primeramente, amigos míos, el sentido auténticamente literario de tal hazaña. Que así, de hazañosos, merecen calificarse en estos tiempos, tan ajenos si no contrarios a la literatura (¿y cuáles no lo fueron?), los propósitos de su nueva revista. Porque ningún tiempo conocido fué propicio enteramente a las letras o a las artes, a la poesía, tuvo y tiene, esta sagrada actividad del hombre, su hondo arraigo en los tiempos mismos que siempre, siempre, le fueron y serán adversos. No evitarán ustedes una lucha que siempre ha existido entre las buenas y las malas armas: y en ese guerrear, en esa pelea, serán victoriosas verdaderas las buenas artes, no las malas. Los que oponen al entendimiento, que es lo más heroico y revolucionario de los hombres, la opaca y progresiva paralización de su ignorancia y su estulticia, afirman, poniéndole trágicos márgenes de sombra, como diría nuestro clásico, esa misma luminosa evidencia intelectual que niegan. Ahora, como siempre, tratan de oponerse al pensamiento, quienes no lo tienen. Y en su falta, se llenan de vanas resonancias instintivas, cuya turbia expresión anida en el tópico político; generalmente, y por su misma razón de ser, desprovisto de pensamientos, y de sentimiento. Los que venimos, por el contrario, sintiendo hasta la asfixia, hasta la náusea moral y material, la repetición de esos peores tópicos y lugares comunes politiqueros, muertos y podridos de tanto y tan en vano repetirse, encontramos en la lectura de este nuevo HIJO PRODIGO, más que consolación de lágrimas ni de suspiros, aliento y esperanza. Un aire salubre de entendimiento racional y un vivo ímpetu como de tensión del pensamiento. El ánimo de la partida. Y esto, entiendo yo, que es ponerse a la altura de las circunstancias; y no por encima ni por debajo de ellas. Porque es colocarse, situarse, a su nivel humano. Pues ese nivel circunstancial es el que Goethe llamaba de ese modo —entre verdad y poesía (imaginación y realidad)— proponiéndolo como norma al pensamiento y la conducta humana del escritor, del poeta.

Pero sucede, amigos míos, que suele confundirse, a veces, la fuerza intelectual del hombre, que es su poderío más verdadero, con aquella opresión cerebral que oscurece y cierra la conciencia, o por un cansancio o fatiga del ejercicio muscular excesivo —trabajo o deporte— o por el embrutecimiento de la borrachera del alcohol o de otra cualquier droga. Pero la fuerza del pensar y sentir humano está en su expresión propia: y es esta heroica actitud de la inteligencia la que, en definitiva, vence porque convence, como quería y decía nuestro intelectualísimo Don Miguel. Cuando recuerdo aquel tan citado y repetido, muchas veces por quienes mejor lo practican sin saberlo, grito de ¡MUERA LA INTELIGENCIA!, que lanzó o escupió a la faz de nuestro Don Miguel de Unamuno un mutilado mílite fanfarrón y borracho de la peor borrachera, la de la sangre y la muerte, me estremezco al comprobar que ese gesto y grito de tan descomunal pelele vino a encontrar eco y resonancia, que fuera como silenciosa tumba y panteón, vivero o semillero de su mortal siembra, en muchas conciencias enemigas que lo recibían como tal sin presumir que iban a convertirse, acogedoras, en limo o abono de esa mortal semilla, corruptora cizaña. Lo malo tan sólo no es gritarlo: lo malo, lo peor, es haber recogido y practicado aquel grito sin siquiera saberlo. ¡Que hasta eso llega tan mortal estupidez o ignorancia! pues ese grito me recuerda ahora, ante este inicial HIJO PRODIGO, aquel otro que me llegó hasta la tribuna desde la que yo decía unas breves palabras españolas en homenaje a Mayakowski, allá en Leningrado, el invierno de 1937, y que era éste: ¡VIVA EL ARTE LIBRE! (grito a la altura de las circunstancias). Conservo aún, como reliquia, en un papelito, este grito, con otras palabras amistosas escritas por la mano de un joven trabajador soviético, quien después de haberme oído y entendido, adivinando lo que en mi idioma español no entendía, me lo ofreció al estrecharme la mano. Y no sé por qué, quizás mejor lo adivinen también ustedes, viene ese grito de verdad a mi recuerdo, ahora, como afirmación de conciencia; como verificación y deseo de que este HIJO PRODIGO reincidente, recalcitrante, vencedor o vencido —convencido—, siga su ruta ya iniciada de pasión y razón humanas: de vida y esperanza.

Estoy con ustedes fraternalmente, amigos míos, como compañero y colaborador y amigo convencidísimo.

José BERGAMIN.

SE RECOMIENDA

* La lectura del ensayo "Concepto de la Zozobra", por *Arturo Rivas Sainz*, que desde Guadalajara nos envió recientemente. Este ensayo, sin duda uno de los más interesantes que se han escrito sobre el alto poeta mexicano Ramón López Velarde, se publicará, en edición privada de Rivas Sainz, en estos días.

* "El Automóvil Número 1469" fragmento del libro "China en Armas" (Battle Hym of China) de la inquieta escritora norteamericana *Agnes Smedley*, que publicará próximamente la Editorial Nuevo Mundo. La traducción es de Gilberto Owen.



EN PROXIMOS NUMEROS

Colaboraciones de *Genaro Fernández Mac Gregor, Antonio Castro Leal, J. Malaquais, Roger Caillois, Francisco Monterde, Víctor Cuesta, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Raúl Leiva, Jorge González Durán, Rafael del Río* y *Benjamín Péret*. Además, las siguientes traducciones: *Nombre y naturaleza de la poesía*, por el gran poeta inglés *A. E. Housman* (Trad. de O. G. Barreda); *Abstracción y proyección sentimental*, por *Whilhelm Worringer* (Trad. de Samuel Ramos); *Poetas y místicos*, por Rolland de Renéville (Trad. de César Moro), etc.



El perfume
con alma
Maja
COLONIA
LOCION
POLVOS
JABON
MYRURGIA


EN EL TROPICO,
PERO COMO EN
SU PROPIA
CASA.
La alberca florecida de Gardenias, del Hotel "Ruiz Galindo", proporciona a sus visitantes optimismo,alegría y satisfacción.
MARAVILLOSO LUGAR DE RECUPERACION.
CAMPO DE GOLF · MESAS DE TENNIS · BILLAR · BOLICHE
PASEOS A CABALLO, ETC. ETC.
Hotel Ruiz Galindo
EL HOTEL MAS EXCLUSIVO
FORTIN DE LAS FLORES, VER. MEXICO
HAGA SUS RESERVACIONES EN MADERO 22 MEXICO, D.F. TELEFONOS ERIC. 18-10-47 MEX. L-49-91

GENERACION VA, Y GENERACION VIENE: MAS LA TIERRA SIEMPRE PERMANECE. (E C. I. 4) EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS, Y HARTO DE SINSABORES: QUE SALE COMO UNA FLOR Y ES CORTADO; Y HUYE COMO LA SOMBRA, Y NO PERMANECE. (J O B. 14. 1 y 2) · Y SERA COMO EL ARBOL PLANTADO JUNTO A ARROYOS DE AGUAS, QUE DA SU FRUTO EN SU TIEMPO, Y SU HOJA NO CAE; Y TODO LO QUE HACE, PROSPERARA. (S A L M O I. 3)

VOL. III. NUM. 11 FEBRERO DE 1944

EL HIJO PRÓDIGO

R E V I S T A L I T E R A R I A



S U M A R I O

◦ EL HIJO PRODIGO ◦

AÑO I. VOL. III 15 DE FEBRERO DE 1944 NUMERO 11

◦ SUMARIO ◦

L I B R O S

N O T A S

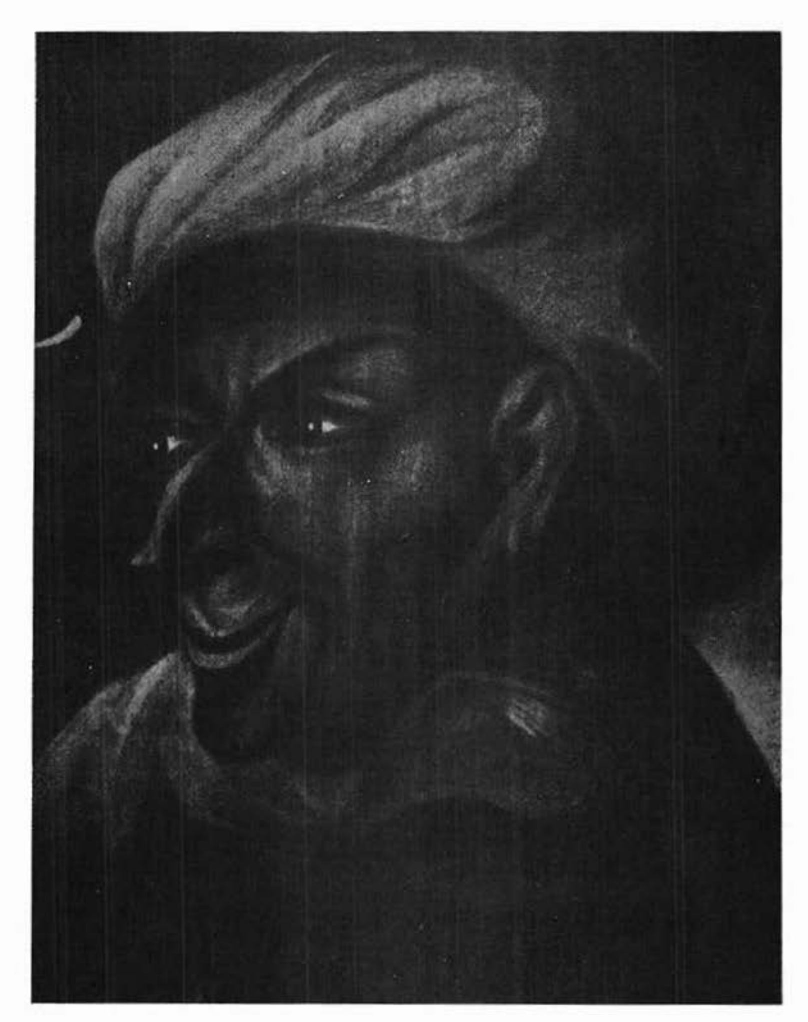
◦ ILUSTRACIONES ◦

LA ILUSTRACION DE LA CARATULA ES UN DETALLE DEL CUADRO "LA CENA", PINTADO POR GABRIEL JOSE DE OVALLE

EL HIJO PRODIGO. Revista literaria. Apartado postal 1994. Palma 10 (despacho 52), México, D. F., MEXICO. Se publica mensualmente por Ediciones Letras de México, y se imprime en los Talleres Gráficos de la Nación. Registrada como artículo de segunda clase, en la Administración de Correos en México, D. F., el 14 de mayo de 1943. Editor, *Octavio G. Barreda*. Redactores, *Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Octavio Paz, Alí Chumacero* y *Antonio Sánchez Barbudo*. Administrador, *Isaac Rojas Rosillo*. Precio del ejemplar: en México, Centro y Sudamérica, $ 1.50, moneda mexicana (en E. U. A., Dls. 0.50). Subscripción anual: en México, Centro y Sudamérica, $ 15.00 (en E. U. A., Dls. 5.00). Números atrasados, $ 2.00. No se devuelven originales ni se insertarán artículos o notas de colaboración espontánea que no correspondan al carácter de esta revista.

Administración: Palma 10, despacho 52, Tel. 18-25-24, México, D. F.





PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — JOSE GABRIEL DE OVALLE

DETALLE DE "LA CORONA DE ESPINAS"

 Lámina I Fot. M. Alvarez Bravo

EL

HIJO PRÓDIGO



AÑO I, VOL. III, NUM. 11 — 15 DE FEBRERO DE 1944

I M A G I N A C I O N

LAS guerras, decía Paul Morand en alguna de sus obras, son el turismo de las naciones. Y, en efecto, gracias a ésta que vivimos ahora, México ha recibido una corriente migratoria que, pasajera y todo, algún sedimento habrá de dejar a la postre, tanto en el espíritu de los que nos quedamos, como en el de los que vuelven a sus patrias. Nadie podría precisar aún qué ondas nuevas, qué nueva armonía, qué formas insólitas habrán de surgir del choque de esas confrontaciones; pero lo que sí es cierto y podemos afirmar desde luego, es que ni nosotros, ni los que convivieron con nosotros, seremos ya los mismos que éramos antes. Algo de lo que los otros tienen y nosotros no, pero que quisiéramos tener; algo de lo que creímos que tenían y lamentamos que no tengan; algo de lo que nosotros tenemos y quisiéramos que ellos también tuviesen, habrá cambiado para siempre, en lo más hondo, algún pivote íntimo de nuestro sér.

Uno hay, entre esos huéspedes que la guerra nos depara, a quien muchos soñamos conocer algún día en su propia casa, y de quien mucho aprendimos desde lejos: Louis Jouvet, el último de los franceses en cuyas manos quedó la tarea de mantener viva, renovar y acrecentar la herencia del Teatro que a tráves de los siglos viene pasando en Francia

de generación en generación, como uno de los más preciados tesoros de su nacionalidad. Helo aquí, con su compañía de comediantes, mostrándonos con orgullo lo que la voluntad de un pueblo es capaz de crear, el prestigio y el respeto de que ese pueblo es capaz de rodearse gracias al tenaz y paciente cultivo de sus flores de cultura.

Y REALIDAD

ROMANTICOS visionarios han venido soñando para México, también a través de generaciones, un adorno semejante. De una a otra ha venido pasando también la herencia, sólo que aquí se trata de una herencia de fracaso, de sacrificio jamás correspondido si no es con el desdén y con la burla, jamás alentado ni apoyado por quienes tienen no nada más los medios de hacerlo, sino el deber ineludible de sembrar frutos perdurables. Por eso la presencia de Jouvet en México significa algo más que un sabroso plato presentado a la comidilla insulsa de los "snobs", algo más que una oportunidad para que los "snobs", a la vista del gran mérito extranjero, sigan despreciando el pequeño mérito propio. La presencia de Jouvet en México es ante todo, un edificante ejemplo de lo que cada pueblo puede llegar a tener algún día si se aplica a ello y pone en su propósito todo su esfuerzo y toda su voluntad. Que los oídos sordos permanezcan cerrados al ejemplo nada importa, si en alguna conciencia despierta ha de encontrar su resonancia justa.



LAS CORRECCIONES DE RAFAEL LOPEZ

POR ANTONIO CASTRO LEAL

ES interesante y a veces instructivo revisar las correcciones que los escritores introducen en sus obras, tan interesante e instructivo como asomarse al taller de un artista y acompañarlo en esa labor secreta del último retoque, que, con mucha frecuencia, el público supone que ya había sido tomado en cuenta por la inspiración original. Las correcciones generalmente mejoran el texto: ése es su propósito. Pero suele suceder lo contrario, y entonces nadie da razón al escritor que se vuelve contra su primera realización. Chateaubriand, ya viejo, se puso a corregir, ante la consternación de sus amigos, sus *Memorias de ultratumba*. Y como tanto cambio dañase el texto original, sus fieles oyentes se decían:

-- Il va gâter tout par ses *repeints*.

Y para salvar el manuscrito de esos *repintes*, Lenormant y Madame Recamier se lo arrebataron, pretextando que lo iban a pasar en limpio.

En la famosa balada de Keats *La belle dame sans merci* el texto publicado en 1820 principia:

> Ah! what can ail thee, *wretched wight*...

en lugar del verso de la versión de 1819:

> O what can ail thee, *knight-at-arms*...

que crea de un modo inmediato y perfecto el ambiente en que se desarrolla el poema y que --con indudable buen juicio-- han preferido todos los editores.

Entre nuestros poetas podría citarse el caso de Salvador Díaz Mirón, quien escribió primero en su poema *A un pescador*:

> La *comba* vela roba en su fuga
> visos dorados al nuevo sol...

y después, para evitar la repetición de una vocal acentuada (y también la asonancia), corrigió:

> La *blanca* vela roba en su fuga...

con lo que el verso ha ganado una distinta vocal tónica (elemento musical casi imperceptible), pero ha perdido en fuerza de sugestión, porque el viento --no mencionado-- que *comba* la vela y explica la *fuga*, ha desaparecido.

El poeta Rafael López (1871-1943) tenía, no una mayor preocupación por la forma que otros poetas nuestros, pero sí una natural inclinación hacia las formas recargadas y ricas. Buscaba elementos de expresión en el mundo visible y los componía con cierto gusto barroco. Tenía, como ha observado tan bien Genaro Férnandez Mac Gregor, una imaginación plástica. Al celebrar la arquitectura del templo de Tepotzotlán,* confesaba: "Yo también he sido un poco Churriguera en la lírica... una complicada y profusa ornamentación encubre los desvaríos de mis sueños". Con el tiempo ese gusto barroco se fué afinando, como lo veremos en el curso de este ensayo y como podrá comprobarlo quien compare el profuso repertorio plástico y decorativo de la época de *Con los ojos abiertos* (1912) con sus composiciones posteriores, por ejemplo su poema *Venus suspensa*, en donde los elementos materiales que maneja han adquirido ya cierta naturaleza poética. Pero antes de llegar a esa etapa final pulió y aligeró su obra ya publicada, con tal amplitud y empeño que esas correcciones pueden considerarse como una verda-

* PROSAS TRANSEUNTES. (México, 1925), pág. 81.

dera transición entre su primera y su última *maneras*.

Rafael López, como su maestro Díaz Mirón, producía poco y corregía mucho. En 1912 publicó su primer libro (*Con los ojos abiertos*), y aunque siguió escribiendo y dando de vez en cuando composiciones suyas a la prensa, tardó cerca de treinta años en publicar un nuevo libro. Y en éste (*Poemas*, 1941) recogió casi la mitad de las poesías de su volumen anterior. Al reproducirlas introdujo en ellas cambios que van desde la simple sustitución de una palabra o de un verso hasta la reorganización total de un poema variando o suprimiendo todos los versos que consideró necesarios para adaptarlo a su nuevo estilo.

Revisemos algunos de los cambios más importantes.

En el volumen de 1912 figura el siguiente soneto:

LA DECIMA MUSA

Un jardín señorial y remoto. El follaje
cruzan mirlos sonámbulos en un tenue capuz.
Un ave peregrina de glorioso plumaje.
Una canción tan sólo, bella como la luz.

Una celda que es fronda de esas alas en (viaje,
y de esa voz, más tersa que una perla de Ormuz.
Los vuelos y la gorja son de Juana de Asbaje,
la melodiosa Sor Juana Inés de la Cruz.

Qué música tan grata es... magüer gon- (gorina
a la moda del tiempo, pero siempre divina,
que era de oro la péñola y el arpa de marfil...

Por la estirada corte del Marqués de Man- (cera
pasa la joven musa como una primavera
abriendo rosas tersas con su mano monjil.

El cuadro está completo: sobre el fondo de un jardín se destaca la poetisa entre ornamentaciones barrocas y músicas gongorinas, y en la corte virreinal se la ve pasar abriendo rosas como una primavera. El cuadro tiene --como el lector ya lo habrá notado-- sus puntos débiles, los cuales no escaparon a Rafael López, quien logró eliminarlos en la versión publicada en 1941.

Primer cuarteto. En el primer verso el adjetivo *remoto* pone, innecesariamente, fuera de foco al jardín señorial, ante el cual, como frente a un cuadro, nos coloca el poeta. El *ave peregrina de glorioso plumaje*, ¿es un trazo decorativo que completa el dibujo del jardín, o una imagen de la poetisa? La posibilidad del equívoco revela que el verso no dió en su punto. La canción *bella como la luz* es demasiado fácil y general, además de que parece una condescendencia al consonante. El cuarteto ha ganado con las correcciones introducidas:

Un jardín señorial. El *inmóvil* follaje
cruzan mirlos sonámbulos en un tenue capuz.
Una canción tan sólo *glorifica el paisaje*
y un volar de paloma raya el cielo de luz.

Se ve que el poeta prefirió, al *ave* --imagen de la poetisa--, el ave --concretamente la paloma-- como elemento decorativo del jardín.

Segundo cuarteto. La voz *más tersa que una perla de Ormuz* dejaba, en realidad, mucho que desear: era un esfuerzo, no muy feliz, para traer a Ormuz al soneto. Y el último verso: *la melodiosa Sor Juana Inés de la Cruz* como una explicación de quién era Juana de Asbaje resultaba, evidentemente, inútil. El segundo cuarteto quedó así en su segunda versión:

Una celda que es fronda de esas alas en (viaje
y cárcel de esa perla desterrada de Ormuz.
Las alas y la gorja son de Juana de Asbaje,
la que vistió de sombra sus abriles en cruz.

¿Fueron afortunadas las correcciones? Yo confieso que prefiero el dibujo sencillo de la versión original. La celda *cárcel de esa perla desterrada de Ormuz* tiene todo el aspecto de ese ajustamiento racional y un poco forzado con que se suele desnaturalizar una imagen al buscar mayores puntos de coincidencia en sus perfiles. *La que vis-*

tió de sombra sus abriles en cruz trastorna todo el orden poético del cuarteto, que viene comparando la celda a una fronda y la monja a un ave, para darnos, un poco fuera de lugar, una sugerencia psicológica del estado religioso de la poetisa.

Primer terceto. Hay un toque de arcaísmo demasiado fácil en esas dos palabras: *magüer* (como, agravando todavía el caso, escriben muchos) y *péñola*. Ambos vocablos son el conocido ingrediente de todo *pastiche* colonialista y rebajan el estilo del soneto. Y lo de *magüer gongorina...pero siempre divina* resultaba enmarañado y torpe. El primer terceto mejoró notablemente con las correcciones hechas:

> Música de *emigrante prosapia* gongorina
> a la moda del tiempo, *ya humana, ya divina*
> en la *cuerda* de oro y el arpa de marfil.

Segundo terceto. En la versión original es la conclusión feliz de la pintura. Todas las imágenes del cuadro (el jardín, el follaje, los mirlos, la paloma, la fronda y hasta la música y la cuerda de oro y el arpa de marfil) se conjugaban bien y tenían una especie de armoniosa coronación con aquella primavera personificada que iba abriendo rosas. Pero en este momento, en los últimos dos versos del soneto, se le ocurre al poeta agregar algunos rasgos pintando el conflicto de la vida de la monja, entre su ansia de amor y su devoción de religiosa. Y el terceto complica sin ventaja su dibujo y pierde en valor poético con las siguientes modificaciones:

> Por la estirada corte del Marqués de Man-
> (cera
> *van los ojos de llama, las mejillas de cera,*
> *los deseos velados en la toca monjil.*

¿Cuál de las dos versiones es la mejor? El cuadro del texto de 1912 tiene, a pesar de sus puntos débiles, una congruencia poética que se ha perdido con los retoques que hizo el poeta; pero no hay duda que éstos mejoran, en el primer cuarteto y en el primer terceto, el cuadro original. Yo preferiría un texto que combinara los aciertos de las dos versiones, por ejemplo el siguiente:

> Un jardín señorial. El inmóvil follaje
> cruzan mirlos sonámbulos en un tenue capuz.
> Una canción tan sólo glorifica el paisaje
> y un volar de paloma raya el cielo de luz.
>
> Una celda que es fronda de esas alas en
> (viaje,
> y de esa voz, más tersa que una perla de Or-
> (muz.
> Las alas y la gorja son de Juana de Asbaje,
> la melodiosa Sor Juana Inés de la Cruz.
>
> Música de emigrante prosapia gongorina
> a la moda del tiempo, ya humana, ya divina
> en la cuerda de oro y el arpa de marfil.
>
> Por la estirada corte del Marqués de Man-
> (cera
> pasa la joven musa como una primavera
> abriendo rosas tersas con su mano monjil.

El primer soneto de la serie *Montañas de Guanajuato* dice en la versión de 1912:

> Oh, perdurable página triunfal, una mañana,
> tú viste, a la luz de oro que los espacios hiende,
> flamear como enseña de gloria, la sotana
> del gran Cura, y el sable del impetuoso Allende.
>
> Como una trepadora prolífica y lozana
> que en los escuetos muros sus floraciones
> (prende,
> cubriendo tu agria base la intensa vida humana,
> hogaño por tus rocas estériles asciende.
>
> Aunque el fatal empuje de ciegos terremo-
> (tos
> disperse la materia de tus peñascos rotos,
> levantará la Historia tus cumbres más enhiestas
>
> como fieles testigos de luchas inauditas
> y del valor de Pípila, que con su losa a cuestas
> desencadena el rojo ciclón de Granaditas.

Al revisarlo, Rafael López suprimió *la sotana del gran Cura flameando como enseña de gloria*, con lo que satisfizo el primer reparo del lector, en quien, una vez apagada la sonoridad verbal, la imagen dejaba una impresión de ineficacia. En su lugar el poeta escribió:

la mano del gran Cura, teñida en sangre his-
(pana,
crismar la patria niña, junto al sable de Allen-
(de.

Que, aunque significa un progreso, está todavía lejos de lo que el escritor se propuso, o sea fundir en una misma línea el carácter de sacerdote y de libertador de Hidalgo. Después del retoque quedó, como en un cuadro en que las correcciones dejan fragmentos mal sostenidos de la composición, la mano que crisma *junto al sable de Allende.* El primer cuarteto mejoró, además, porque *la luz de oro que los espacios hiende* se convirtió en *bajo el oro que en el azul esplende.*

En la versión original el segundo cuarteto disminuye notablemente la tensión épica del soneto, pues no dice otra cosa que las faldas del Cuarto (la altura que cierra por el Norte el estrecho valle donde tiene asiento Guanajuato) se han ido poblando con el tiempo. El poema mejoró con la sustitución de este cuarteto por otro que recuerda glorias y episodios de la guerra de Independencia:

Aldamas y Jiménez, sin balas ni arcabuces,
hicieron de tus piedras las armas del rebaño,
y así se escribió el prólogo del Monte de las
(Cruces
con la pluma del triunfo que enrojeció Riaño.

En el primer terceto *el fatal empuje de ciegos terremotos* resultaba abstracto y descolorido. Era natural que el poeta buscara una expresión de líneas más vigorosas, y corrigió: *el puño colérico de ciegos terremotos.*

El segundo terceto no parece haber mejorado con las correcciones hechas. En el primer verso, en lugar de *fieles testigos*, tenemos ahora *fieles pregones;* pero si con *pregones* se ha ganado en mayor poder sugestivo, no se ha quitado a la palabra *fieles* su trivialidad como calificativo de las montañas de Guanajuato que vieron algunas de las luchas de Independencia. En el penúltimo verso, el poeta, llevado, como siempre, hacia lo visible y lo plástico, pone, en lugar del *valor de Pípila*, el *gesto de Pípila*, con lo que más bien se pierde que se gana.

En *La sirena* --otro de los sonetos de la misma serie-- el poeta ha modificado los dos versos:

Mordida por la cólera de *foscas* tempestades,
los flancos agrietados por *hórridos* turbiones...

suprimiendo esos manchones sombríos que hacían los dos adjetivos y avanzando en la exactitud del dibujo al dejar fuera las *grietas* (efecto demasiado pequeño de una causa tan poderosa como los hórridos turbiones):

Mordida por la cólera que va en las tempes-
(tades,
al flanco la profunda señal de los turbiones...

En *La leyenda de los volcanes* compara a éstos con dos emperadores vestidos

...con el manto de esmeraldas
hecho por las *dulces* manos de las *suaves* prima-
(veras...

Y el verso fracasa por la coexistencia de esos dos adjetivos, que le dan un aire banal. El poeta rectificó, buscando un desarrollo de la imagen escogida. *Emperadores* le sugiere *tributos:*

...con el manto de esmeraldas
que les dan como tributo las puntuales prima-
(veras...

En *La bestia de oro* tenemos un ejemplo del gusto del poeta de recargar su poesía con elementos decorativos, aun en aquellos casos en que esos elementos estaban fuera de lugar. A propósito de *coro* Rafael López recuerda al trágico griego cuyo nombre podía acomodarse al verso:

Hasta los Andes llega, *como en Esquilo*, el
(coro...

Que, aunque sonaba bien, era un recuerdo helénico inoportuno, porque el coro de que habla el poeta nada tenía que ver con la

tragedia ateniense y porque, aun dentro del mundo libre de la poesía, que los coros llegaran a los Andes, *como en Esquilo*, tenía sus puntas de absurdo. El poeta corrigió:

Ya llega hasta los Andes el estridente coro...

El soneto a la estatua de Hidalgo erigida en Guanajuato terminaba así en su versión original:

Las rocas que ayer fueron baluarte en las (campañas,
entre las hondas plomos, en la legión arnés,
humillan en tu plinto su orgullo de montañas;

te cercan en rotonda, te sirven de pavés
y con sus vetas de oro cincelan tus hazañas
eternas en los bloques *suspensos* a tus pies.

El último verso era una simple aproximación al pensamiento que se adivinaba en el poeta y que buscaba relacionar en un trazo poético el bronce de la estatua y el metal que corre en las entrañas de la tierra de Guanajuato. Encontró después un modo de aproximarse más al pensamiento que había sido incapaz de expresar:

Y con sus vetas de oro cincelan tus hazañas
en los bloques ocultos que te besan los pies...

El otro soneto que dedicó a Hidalgo principiaba:

Quiero un nimbo de brillos soberanos,
un gran nimbo de ráfagas benditas
que circuya con pompas inauditas
la majestad de tus cabellos canos...

En donde las *pompas inauditas* era demasiado trivial. El poeta corrigió en la nueva versión:

Quiero un nimbo de brillos soberanos
—reflejo de estelares margaritas—
que circuya con ráfagas benditas
la majestad de tus cabellos canos...

En el soneto a la *Malinche* decía la versión original:

¿No tembló tu hermosura *lamentable*, que (peca
sin rubor en los brazos del purpúreo Cortés,
al ver de tus hermanos la sangre nunca seca
correr por los *bruñidos* pavones de su arnés?

Aunque *lamentable* tenía sentido al calificar la hermosura de la mujer por quien, según una interpretación romántica de la historia, se perdió el Anáhuac, el poeta consideró conveniente cambiarlo. Asimismo *sin rubor*, que resultaba pobre. Y al corregir optó por poner un leve toque de la psicología de nuestra raza. A esto agregó un contraste de color en el último verso:

Que, ¿no tembló tu *indígena* hermosura, que (peca
tristemente en los brazos del purpúreo Cortés,
al ver de tus hermanos la sangre nunca seca
correr por los *azules* pavones de su arnés?

Una de las características del modernismo fué esa pesadez verbal que le daba su gusto por la materia. Algunas producciones de ese tiempo sugieren el cuerpo endeble de un caballero metido en una armadura pesada, sonante y reluciente. La poesía de hoy tiene arreos menos dibujados y sólidos —como el uniforme de un aviador—, pero mayor capacidad de vuelo. En la época del modernismo estuvo de moda —con otras formas arcaicas españolas— el cuarteto alejandrino monorrimo. En ellos escribió Rafael López su elegía a Julio Ruelas, el conocido dibujante de la *Revista moderna*. El poema sufre, en su versión original, de excesiva pesadez decorativa. Al revisarlo, su autor lo puso en tercetos monorrimos, con lo que aligera un poco su redundancia conceptual y plástica y gana en poder de sugestión. Copio en seguida el poema original, dando en itálicas los versos suprimidos en la nueva versión:

El diablo, tu divino maestro de dibujo,
en tus sueños proclama la virtud de su influjo;
te ciñen los cilicios de su regla, cartujo,
y mandrágoras cortas con tus manos de brujo.

Y como gran artífice de belleza y gran mago
en tus locas visiones magnifica su estrago,
los cabellos de Ofelia desparrama en tu lago
y en tu claro de luna crucifica a un endriago.

Y aunque un fauno lascivo se encorva en tu
(cimera
y sientes en tu sangre latir la primavera,
imitas a Jerónimo: tu querida primera
y tu querida última será una calavera.

La inspiración que mueve tu lápiz, digna es
de las noches protervas que gozó Gille de Retz,
de ilustrar los breviarios del divino Marqués,
de que sirenas giman y bailen Salomés.

La ilusión despedaza su divino secreto
y el amor el hechizo de su fuerte amuleto
en el desbordamiento de tu numen concreto
donde tiembla la sombra de un convulso esque-
(leto.

Taciturna y maligna tu flotante quimera
tiene pechos de esfinge, de mujer la cadera
y a la flor del acónito huele su cabellera,
y el corazón te rompe con garras de pantera.

Tus cartones fulguran con diabólicas llamas
y tus hilos de sombra dejan ver en sus tramas
de serpientes deformes los quietos monogramas
mortalmente enroscados al pavor de tus dramas.

Y a tu modo repites con la punta cortante
del carbón, encendido como un limpio diamante,
las terribles palabras del infierno de Dante:
"*Lasciate ogni speranza*"... *cuando torvo y
(triunfante*

Con la lírica audacia de tu mano raptora
Abres trágicamente la caja de Pandora
y en el acero mismo del ancla salvadora
a la Esperanza clavas con el bien que atesora.

Exégeta preclaro de los bellos poemas
tú que diste a los versos resplandores de gemas,
que los purificaste con olor de alhucemas
y los embelleciste con figuras supremas,

Hoy circuyo tu frente *triste, pálida y bruna*
con los mirtos que brotan donde ha sido tu cuna,
y mi breve hasta luego va en la noche oportuna
bajo el grave silencio de mi madre la luna.

El mismo sistema de poda ha seguido al revisar el poema *El mal de Netzahualcóyotl:* suprime de cada estrofa una o dos líneas, para dejarlas todas de seis versos:

Yo vi a Netzahualcóyotl un día. El rey poeta,
que como un dios llevaba la lira y la saeta,
a las orillas de los lagos de cristal,
vió que el vuelo de un pájaro, *de pompa sobe-
(rana,*
—gran flor, joyel o gema— prendióse a la ma-
(ñana
y con la flecha aguda de punta de obsidiana
lo hirió en los velos diáfanos del aire. Era un
(quetzal.

Era el ave sagrada de plumas amatistas
que los antiguos méxicas, orífices y artistas,
veneraban: la gloria de los cielos del Sur;
de alas como pulidos pavones de puñales
sangrientos en pomposas panoplias orientales;
como albercas de fondos marinos y gemales;
insignes esmeraldas disueltas en azur.

Tenoxtitlán entonces, como en el cuento moro,
junto al árbol que canta tenía el agua de oro
y el pájaro que habla... El rey, que lo sabía,
oyó la voz alada, ya trémula del ave,
*¿Qué fué lo que le dijo la alada voz?...
(Quién sabe...*
y como Hámlet triste, meditabundo y grave,
se encaminó a los yermos de la melancolía.

Ya no le acompañaba su lira, la que antes,
en la peregrinaciones, con las cuerdas sonantes,
era el clemente báculo de sus fugas errantes,
fresco panal de mieles en el perpetuo afán;
ya no le consolaron sus palacios magníficos
ni escuchaba la oculta voz de los jeroglíficos
cantando dioses, razas, los combates terríficos,
las grandes tradiciones, los éxodos de Aztlán...

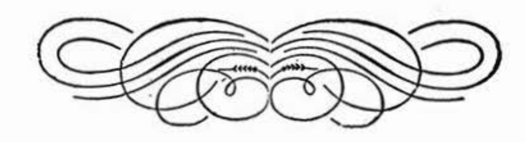
Y clavaba los ojos en vaticinios fieros:
dejaban las horribles sierpes sus agujeros;
iban sañudas águilas con gritos agoreros
y se encrespaba en cólera el piélago salobre;
cual si por los volcanes —esas torres aisladas
de ternidad cubiertas y silencio crismadas—
*entre una explosión trágica de inmensas llamara-
(das*
viniese ya el Tonacio de la barba de cobre.

Así vivió cien años como un rey de leyenda,
con el presentimiento de la épica contienda
cuyo fragor en noche de borrasca tremenda
cuyo trueno en la historia retumba todavía;
sintiendo desplomarse con su vejez ilustre,
la grandeza orgullosa de la ciudad lacustre
en cuyo sacro polvo se hundió su dinastía...

Entre los dos libros de Rafael López corrieron casi treinta años. En ese tiempo cambiaron los ideales de su poesía y avanzó su técnica. Por el 1941 le pareció que empezaban a perder actualidad algunas de sus composiciones que se habían ajustado

más a la moda del 1910, y, como quien desprende los adornos que el tiempo ha deslustrado, simplificó sus líneas. Su preocupación principal fué corregir --como en la elegía a Julio Ruelas y el canto a Netzahualcóyotl-- lo recargado de la forma, quitarles un poco de peso muerto, compensar un poco ese desequilibrio entre lo que hemos llamado la armadura resonante y pesada del modernismo y el débil cuerpo que la sostenía. Pero, a pesar de todo, quedó --según lo exigía la particular inclinación del poeta y la supervivencia del texto que trabajaba-- una vestidura aparatosa y rica que no puede desmentir la época literaria a que pertenece.

La poesía de Rafael López siguió después otros caminos. De lo que él llamaba los "vitrales patrios", en los que presentaba con colores épicos el pasado heroico de México, llegó a una pintura de trazos menos solemnes, con luces de ironía, en que siguió su propio temperamento y la corriente que creó Ramón López Velarde al celebrar las tradiciones y los paisajes nacionales. En sus poemas a *Guadalajara* y a *Chapala* nuestro poeta ha asimilado a la perfección el estilo de López Velarde. Pero llegó después a una forma personal, más suelta y sobria que la de su primera época, aunque conservó siempre un elegante esguince escultórico. Este garbo verbal --genio y figura de su poesía-- sostiene y retiene las notas de su canto.



○ P O E M A S ○

NOCTURNO

AL fin llegó la noche con sus largos silencios,
con las húmedas sombras que todo lo amortiguan.
El más ligero ruido crece de pronto y, luego,
muere sin agonía.

El oído se aguza para ensartar un eco
lejano, o el rumor de unas voces que dejan,
al pasar, una huella de vocales perdidas.

¡Al fin llegó la noche tendiendo cenicientas
alfombras, apagando luces, ventanas últimas!

Porque el silencio alarga lentas manos de sombra.
La sombra es silenciosa, tanto que no sabemos
dónde empieza o acaba, ni si empieza o acaba.

Y es inútil que encienda a mi lado una lámpara:
la luz hace más honda la mina del silencio
y por ella desciendo, inmóvil, de mí mismo.

Al fin llegó la noche a despertar palabras
ajenas, desusadas, propias, desvanecidas:
tinieblas, corazón, misterio, plenilunio...

¡Al fin llegó la noche, la soledad, la espera!

Porque la noche es siempre el mar de un sueño antiguo,
de un sueño hueco y frío en el que ya no queda
del mar sino los restos de un naufragio de olvidos.

Porque la noche arrastra en su baja marea,
memorias angustiosas, temores congelados,
la sed de algo que, trémulos, apuramos un día,
y la amargura de lo que ya no recordamos.

¡Al fin llegó la noche a inundar mis oídos
con una silenciosa marea inesperada,
a poner en mis ojos unos párpados muertos,
a dejar en mis manos un mensaje vacío!

XAVIER VILLAURRUTIA

LA "PASION" DEL PINTOR GABRIEL JOSE DE OVALLE

POR FRANCISCO MONTERDE

CAYO sobre los pintores del Colegio Apostólico de Guadalupe, de Zacatecas, un olvido injusto, desde el siglo pasado. José Francisco Sotomayor sólo proporciona este dato, en el segundo tomo de su Historia: "En el año de 1775 se colocaron los cuadros de los claustros alto y bajo. Estas hermosas pinturas fueron hechas en el mismo Colegio, pero lamentablemente se ignora quién fué el pintor." Los cuadros del claustro bajo son los que representan pasajes de la vida de San Francisco de Asís —cada uno de ellos, pintado a devoción de un donante cuyo nombre aparece al pie—; los del claustro alto, de mano sin duda menos hábil que la que pintó aquéllos, muestran paralelamente la Vida de la Virgen María y la Vida, Pasión y Muerte de Cristo.

Superior a ésta es otra Pasión, fechada un cuarto de siglo antes, en 1749, que existe en el mismo Colegio. Cuando el visitante acaba de recorrer la galería de retratos, aun hay una sorpresa para él: la Pasión de Cristo que firma Gabriel Joseph de Ovalle. Probablemente, esos cuadros producirían en los frailes que los vieron por primera vez, una impresión semejante —guardadas las distancias— a la que producían, en su época, algunos de los cuadros del Greco.

Aun en la actualidad causa asombro, por audaz, la Pasión de Ovalle, a pesar de que existen precedentes de familiaridad y llaneza al tratar temas semejantes, en cuadros de Pieter Brueghel el Viejo y otros pintores primitivos y renacentistas, pues su realismo no es frecuente en la pintura religiosa mexicana.

Lo que Ovalle realizó en Zacatecas, se explica por la afirmación del árcade Tiscareño, socio correspondiente de la Academia Tiberina, que al hablar de las pinturas de ese Colegio, escribió en el tomo tercero de sus Memorias: "Vimos pinturas de mucho mérito y de pinceles de primer orden: éstas son calificadas allí con criterio, estimadas con gusto y conservadas con esmero." Un amplio criterio artístico permitió que llegaran hasta nuestros días los cuadros que Ovalle pintó, con dichosa libertad, dentro de las limitaciones del tema fijado por los cuatro evangelistas y repetido, en buena parte, por los pintores de Vía Crucis.

Coincide con Magón y otros artistas nuestros, en el trazo académico de las Dolorosas con cejas en ángulo, que es el de las imágenes de algunos templos; mas se aparta de ellos al pintar esa noble, desolada mujer, que a la derecha, en la parte inferior del cuadro de la Lanzada —que imita composición y figuras de Rubens y Van Dyck—, atrae las miradas por su dolor humano. ¿De dónde vino esta figura que sustituye a la que ocupa el lugar correspondiente, en el modelo, y queda aislada del conjunto barroco?

A Ovalle le preocupa lograr efectos de contraste y pintar el dolor de modo fuertemente expresivo. Para obtener contrastes de iluminación, baña los rostros de santos con luz cruda, como de reflector —una ráfaga que recorta, en triángulo de claridad, la frente—; pinta las ropas con variada policromía en que abundan los tonos claros: violeta, azul, naranja, y aquéllas resaltan sobre el fondo oscuro, casi negro,

que da a sus cuadros apariencia de lacas orientales.

No deja Ovalle de pagar tributo a humildes imagineros; repite los convencionales caballitos de carrusel y las actitudes teatrales de los sayones, que se ven aún en las representaciones populares de la Pasión; pero se singulariza por la iluminación de las figuras, semejante a la que emplea Georges de la Tour, cuando alumbra sólo en parte los rostros, como en el Lavatorio y la Cena.

Por los rasgos fisonómicos, sus personajes —con reminiscencias que llegan hasta Miguel Angel y los discípulos de Da Vinci, en la caricatura —se revelan y clasifican ingenuamente, roto el equilibrio, como en un melodrama, para ofrecer deslindados, a la primera ojeada, los buenos y los malos. En la expresión de los primeros pone suavidad y dulzura tradicionales; recarga los segundos con una enérgica fealdad repulsiva: labio leporino, boca y narices torcidas. Sus verdugos son toscos, tuertos, deformes, con cara de máscaras antiguas, y su crueldad parece la consecuencia de un complejo de inferioridad, ante la tranquila belleza del rostro divino.

La crueldad se acentúa en aquellas escenas realistas en que aparece Jesucristo, desnudo su torso descarnado, sangrante; de preferencia, en el lienzo en que remachan los clavos por el revés de la Cruz. Este y el de la colocación de la corona de espinas, revelan singulares preocupaciones por la fidelidad, en cuanto a algunos oficios.

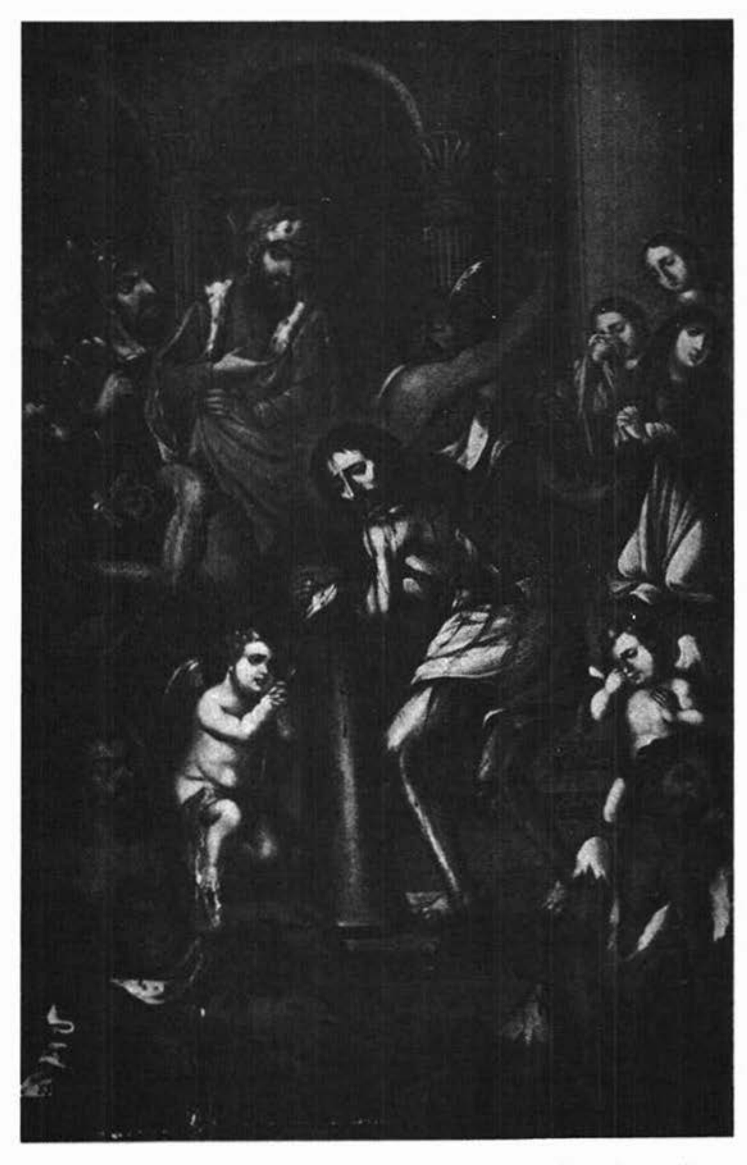
También le preocupa a Ovalle la propiedad del traje adecuado para cada tipo. En este aspecto, aparece como un viajero curioso, buen observador, para quien la etnografía existe: su galería de figuras exóticas es más variada y nutrida que las de otros contemporáneos suyos.

Si por una parte su obra se halla inevitablemente ligada a las imágenes que venera el pueblo para quien pinta —santos de parroquia pobre: llagado Cristo, Señor atado a la columna—, por otra, sugiere honrosas analogías con maestros meridionales y septentrionales; con artistas de categoría como Jerónimo Bosch, por la despreocupación con que discurre la gente ajena al drama, por esa calle que deja ver el hueco de la puerta, en tanto que, en el interior, juzgan a Cristo.

A la vez que en pintores de otros siglos, hace pensar en los del presente y del cercano ayer: los surrealistas. En uno de los cuadros de Ovalle las figuras humanas se encienden con luz interior, por la ira, la envidia y otras pasiones, en rojo, amarillo, etc., como Poussin lo hizo en la "Degollación de los Inocentes." Al fondo de la escena del prendimiento en que Simón Pedro acomete a un criado del Pontífice, un fugitivo huye, perseguido por dos soldados, con ligereza y levedad de paños al viento predilectas de Chirico.

Seguro y vigoroso, traza Ovalle sus paños: el manto de la mujer agazapada junto al tronco cortado, en la escena del beso de Judas; la sábana —sujeta en lo alto por dedos y dientes— que baja, diagonal, con rígidos pliegues, y se arrolla, blanda, a los pies de Cristo, en el Descendimiento; con tenue calidad en las túnicas; desgarrados, como la piel, en las escenas de violencia; suntuosos en el atavío del Príncipe de los sacerdotes; con carácter propio de los personajes que tienen valor de retratos: esos personajes en los que el pintor se interesa tanto, a veces, que olvida el conjunto, para trabajar —decidido, valiente— una figura secundaria, hasta convertirla en centro del cuadro.

Gabriel José de Ovalle merece una monografía —Eugenio del Hoyo y Federico Sescosse recuerdan lo prometido ante público zacatecano—, para que se le relacione con los coetáneos y no se le confunda con el anónimo pintor de la otra Pasión de Cristo, del Colegio de Guadalupe.



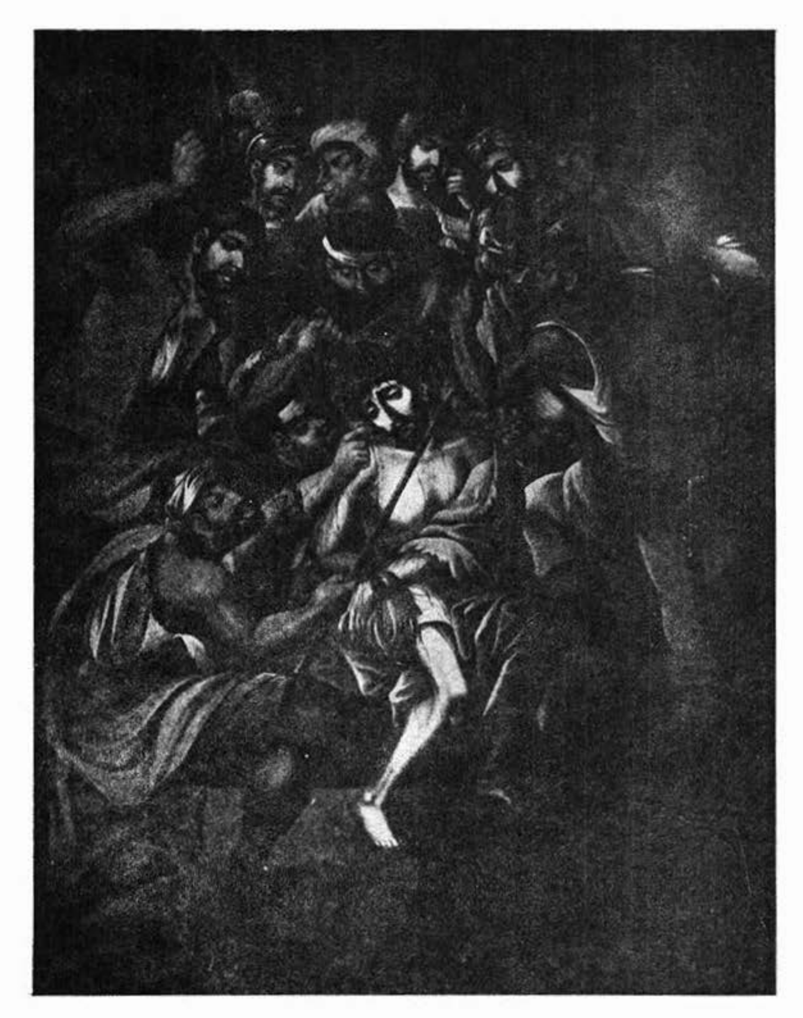
PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII

GABRIEL JOSE DE OVALLE

LA FLAJELACION

 Fot. M. Alvarez Bravo



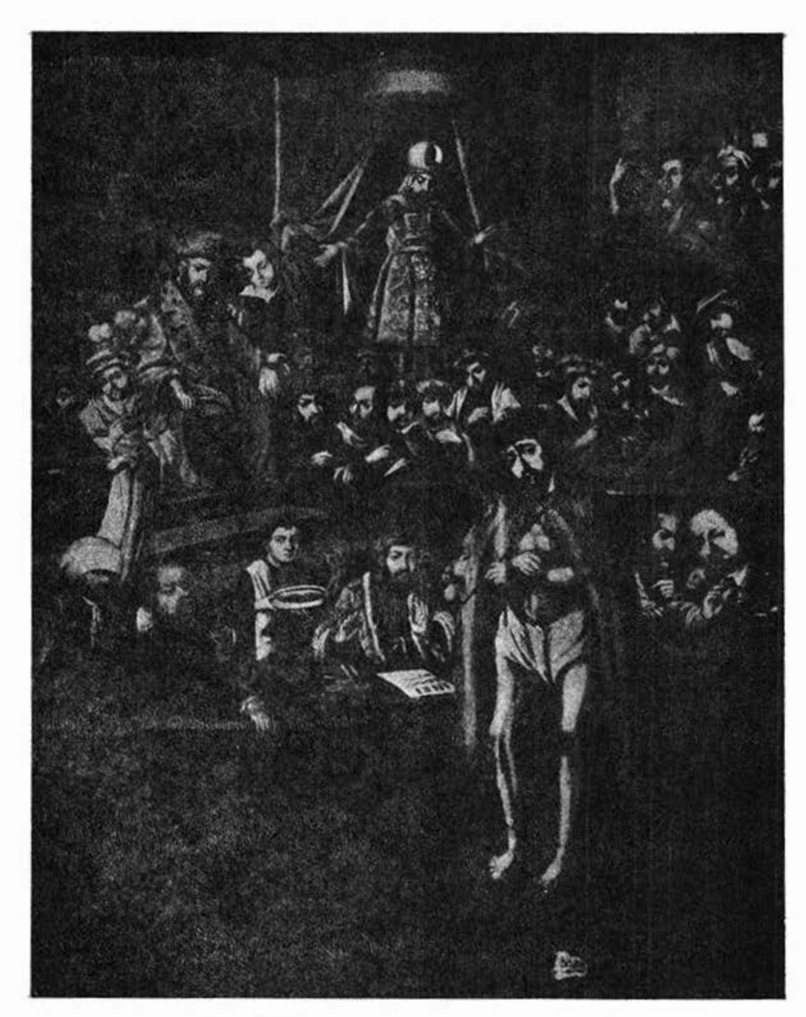


PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — GABRIEL JOSE DE OVALLE

LA CORONA DE ESPINAS

 Fot. M. Alvarez Bravo



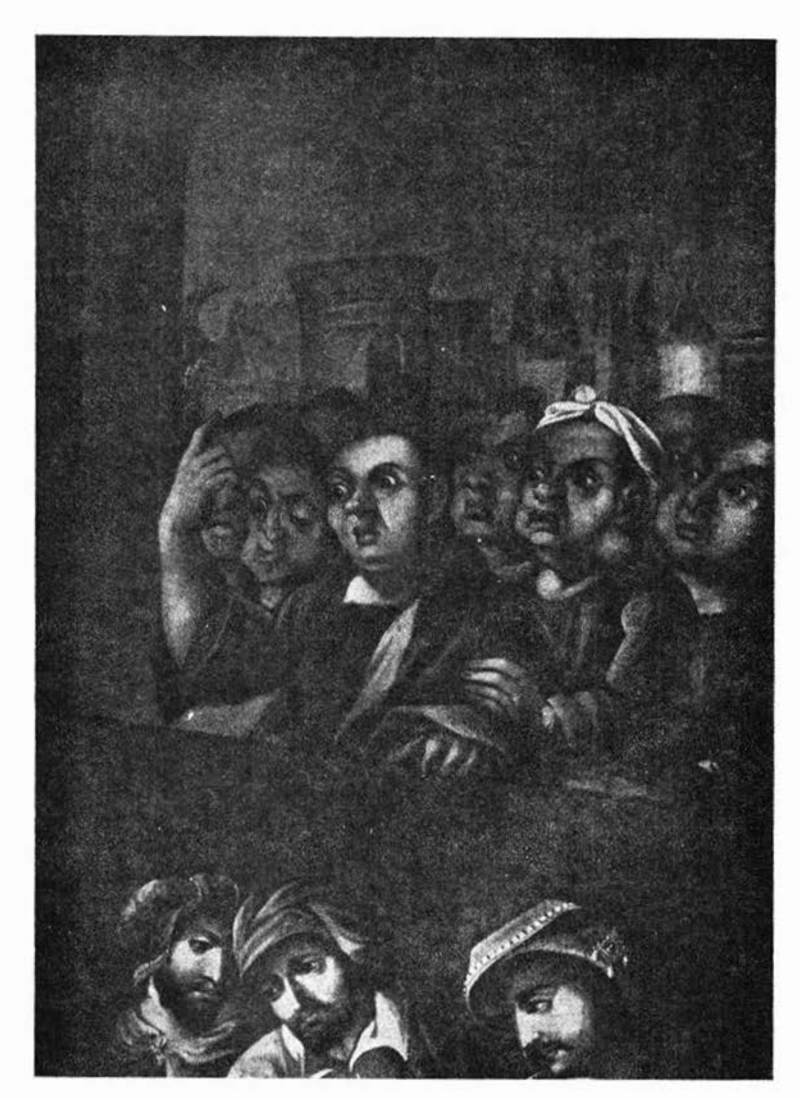


PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — GABRIEL JOSE DE OVALLE

LA SENTENCIA

EL HIJO PRÓDIGO — *Lámina IV* — Fot. M. Alvarez Bravo

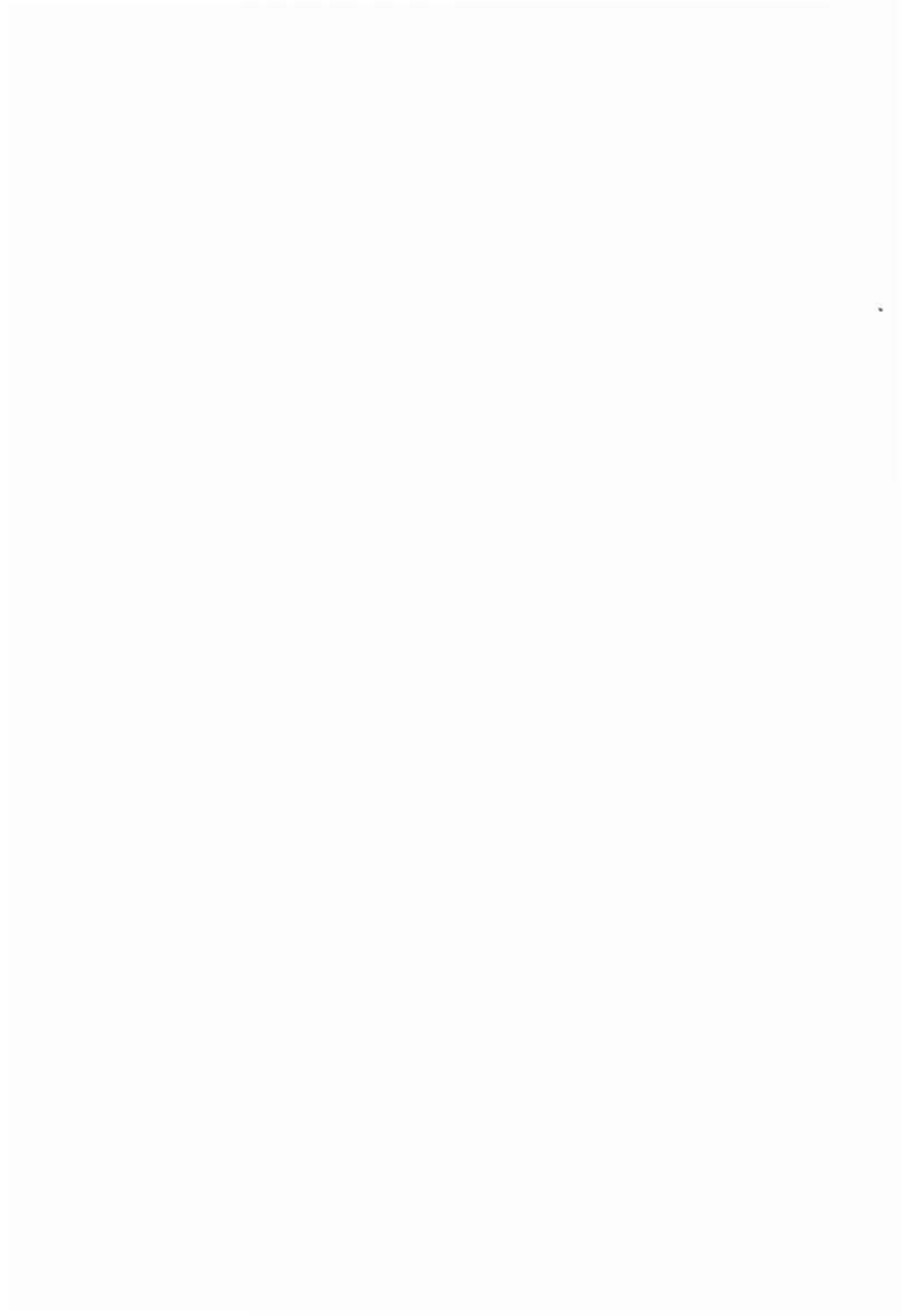


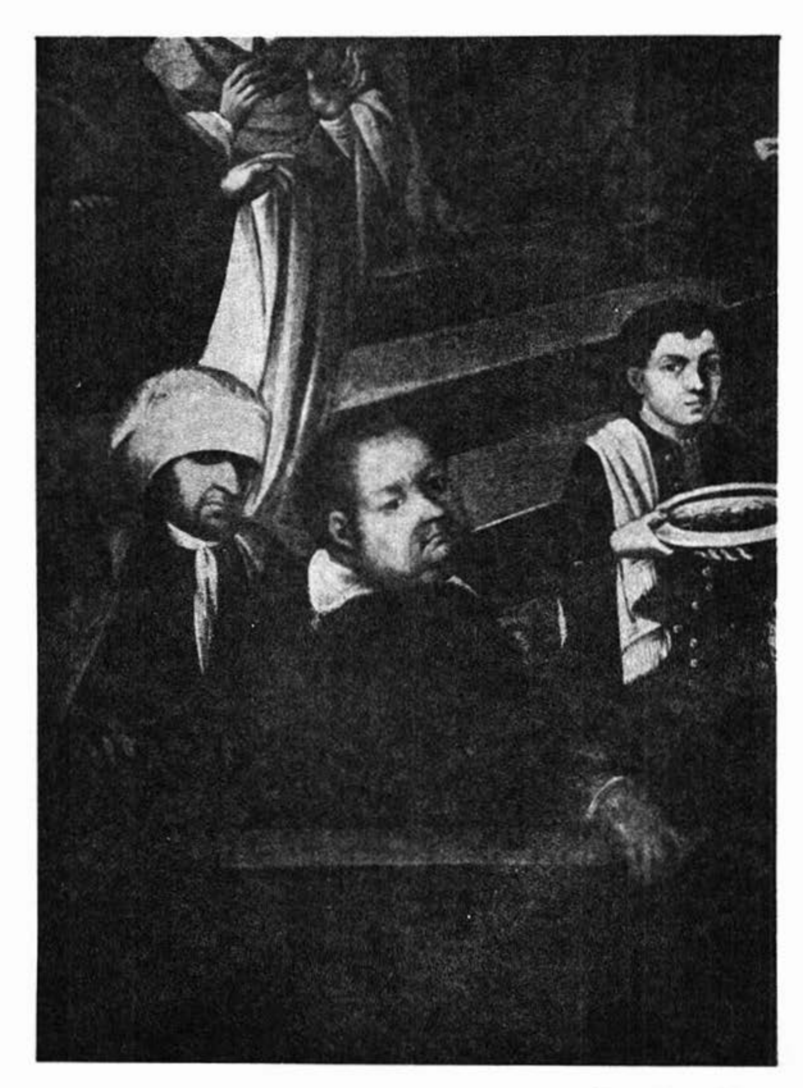


Pintura Mexicana del Siglo XVIII — Gabriel Jose de Ovalle

Detalle de la Anterior

 Lámina V Fot. M. Alvarez Bravo

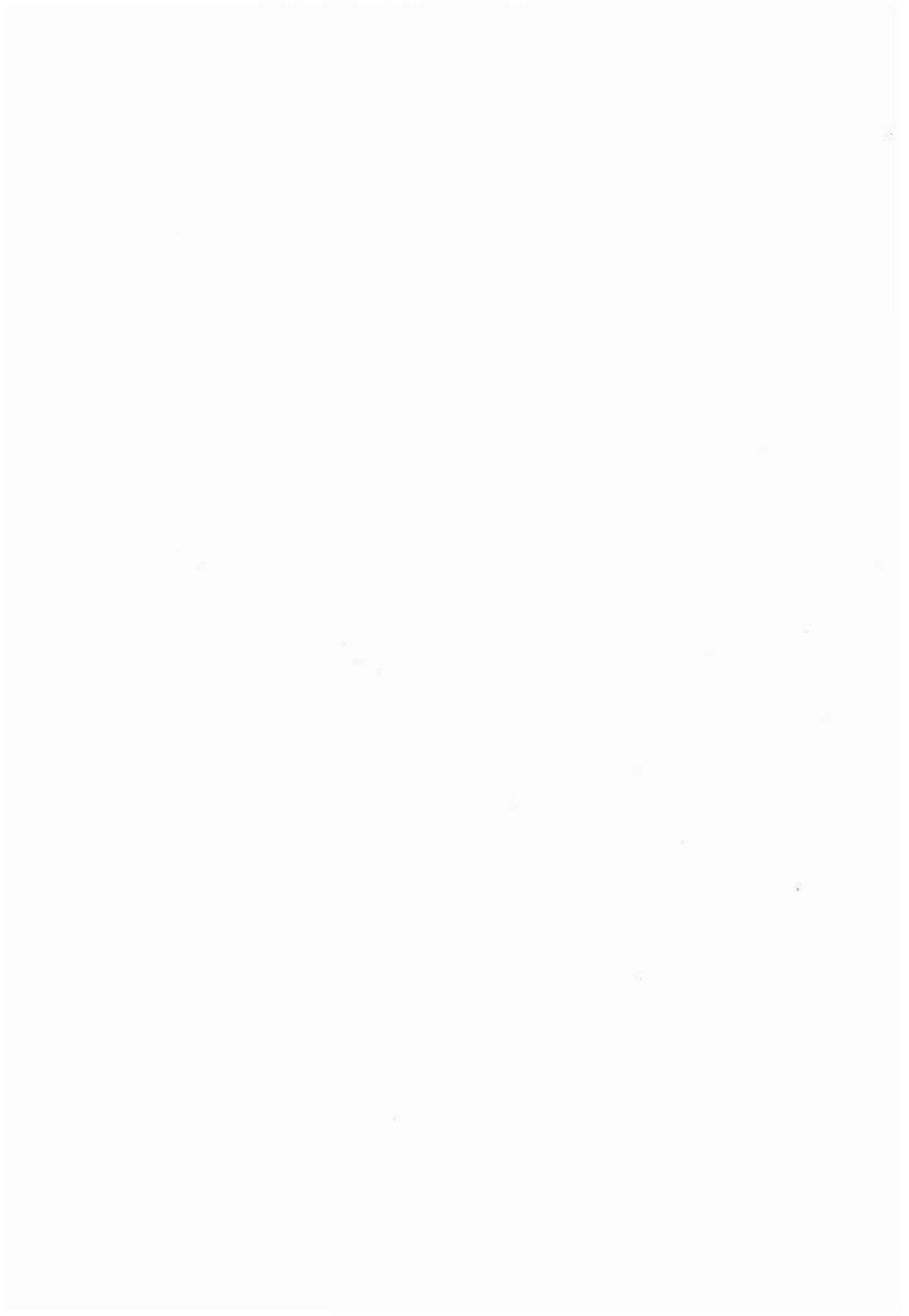


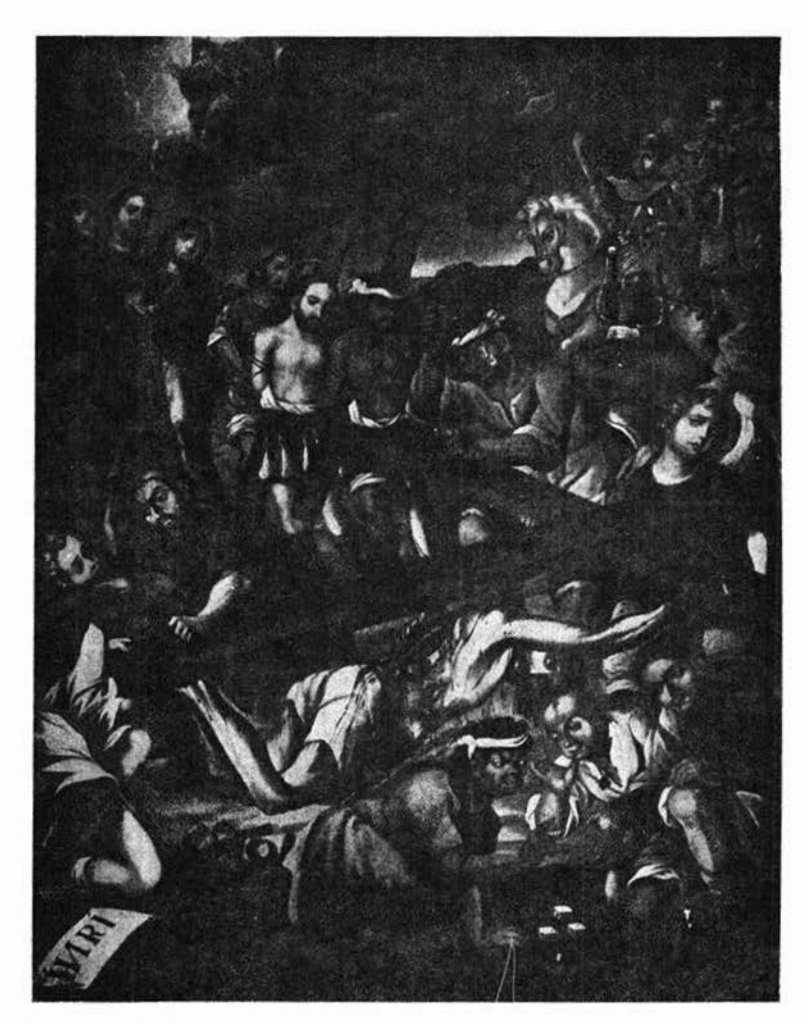


PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — GABRIEL JOSE DE OVALLE

DETALLE DE "LA SENTENCIA"

 Lámina VI Fot. M. Alvarez Bravo





PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII

GABRIEL JOSE DE OVALLE

LA CRUCIFIXION

Lámina VII

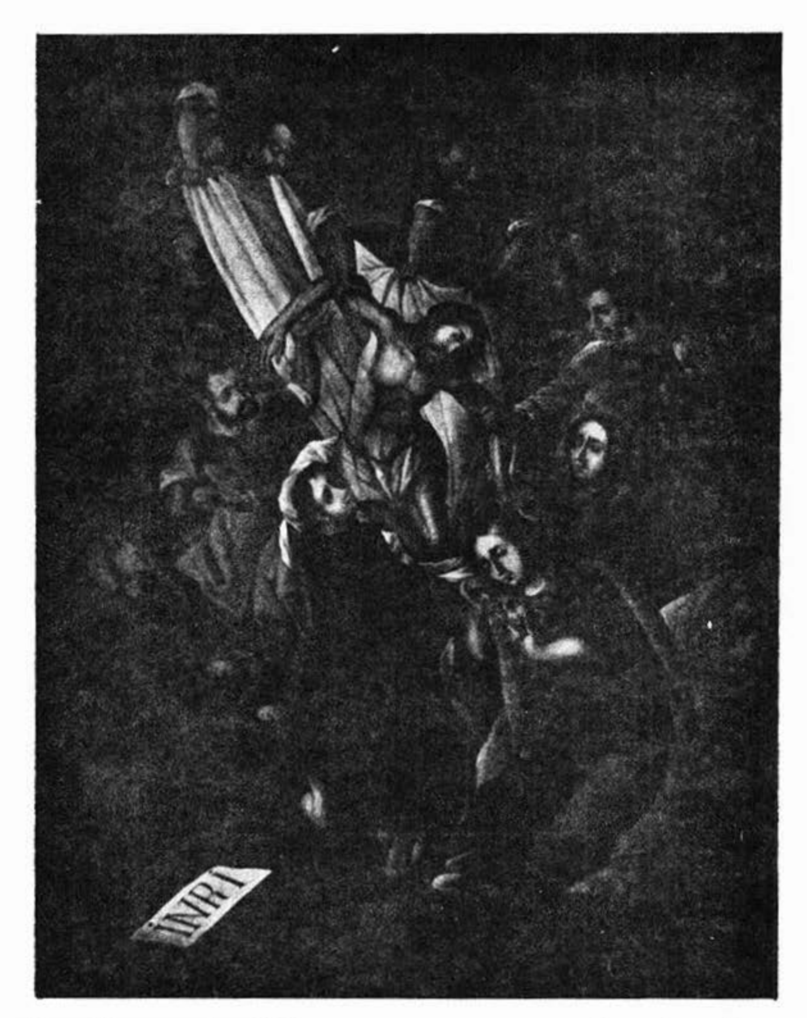
Fot. M. Alvarez Bravo



PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — GABRIEL JOSE DE OVALLE

LA LANZADA





PINTURA MEXICANA DEL SIGLO XVIII — GABRIEL JOSE DE OVALLE

EL DESCENDIMIENTO



EL RIO DE MI SANGRE

o *EL ORTO DE LOS DORIA* o

POR GENARO FERNANDEZ MAC-GREGOR

El Río de mi Sangre, *es una novela, de forma autobiográfica, que tiene por objeto describir el desarrollo de un carácter durante la Epoca Porfiriana. El protagonista remonta, en su recuerdo, la historia de su ascendencia. El capítulo que se da a la estampa, trata de la paterna.*

EL primer Doria, que fué de la ciudad de Oria —de donde deriva probablemente el patronímico, que nada tiene que ver, en consecuencia, con los Dorias de Italia—, llegó a la Intendencia de Valladolid al finar el Siglo XVIII. Nada sé de él sino que fué el primero de ese apellido, radicado en Tlazazalca de Michoacán, cuyos registros parroquiales consignan el hecho mondo. De él descienden mi tatarabuelo, Don Antonio, que nació por 1760, mi bisabuelo, Don Miguel, que vió la luz treinta años más tarde, y mi abuelo, Don Gonzalo, que es del 1823, y a quien conocí, quise y traté mucho, pues vivió hasta los 93 años. A través de sus recuerdos y de los de su hermana Blandina, mi tía, me llegaron noticias de mis ascendientes y de su manera de vivir.

La persona de mi bisabuelo Don Miguel no está muy definida en mi conciencia. Sólo sé de él que fué recuero, palabra que hace sonreír maliciosamente a mis hermanos y a mis hijos, cuando les traslado esta noción. Tenía recua de mulas, que era el único medio de transporte de las mercancías en aquella época. Traficaba entre los diversos pueblos de Michoacán, y algunas veces se llegaba a Guanajuato y hasta la Capital.

Era blanco y fuerte, devoto, tozudo y socarrón. Una noche, hablábase en la tertulia de rebotica de su pueblo sobre ánimas y aparecidos, cosa que metía a los tertulios entre cuero y carne un miedecillo incómodo. Pero Don Miguel sonreía, asegurando que a un buen cristiano como él no le infundían pavor los fantasmas. Algunos creyeron que tal declaración era fanfarronada; pero callaron, si es bien que sus miradas parecían concertarse. La charla cesó al fin, y cada quisque fué halando para casa. La de mi bisabuelo estaba ubicada de manera que el camino más directo hasta ella era a través del cementerio. A él llegó Don Miguel, y cuando iba por sus medios, oyó una voz temerosa y hueca que lo llamaba desde la sombra, alargando las últimas sílabas:

—¡Don Migueeeel...Don Migueeel!

El bisabuelo se detuvo calmosamente, y respondió en idéntico tumbal y pavorido tono:

—¿Quéééééé quiereeeees?....
—Cien misas debooooo...
—Págalaaaaaaaas...
—No tengo con quéééééé....
—¡Trabaja, sinvergüenzaaaa....!

Y Don Miguel siguió lentamente su camino, como si nada hubiera pasado.

Mi abuelo Don Gonzalo, siendo muchacho de nueve años, lo acompañaba a menudo en sus correrías de recuero, montado en la mula zaguera. Una de sus más vivas memorias era que una tarde los antecogió una tem-

pestad, de ésas de Michoacán, plenas de descargas eléctricas, que retumban sobre sus montes ferruginosos. Se guarecieron bajo un sabino enorme, que, a poco, fué herido por un rayo. Padre e hijo fueron lanzados a gran distancia, y permanecieron inconscientes por más de una hora.

El bisabuelo no vivió largo. Se ahogó al atravesar (contra el parecer de sus compañeros), caballero en su macho, un río crecido. Su cuerpo, arrastrado río abajo, encontróse dos días después, y fué puesto en manos de la familia. Mi abuelo, a la sazón de diez años de edad, recordaba que el cadáver estaba completamente hinchado, de modo que se le enterraban en el cuello las cuentas de un rosario que siempre llevaba puesto.

No permaneció mucho tiempo mi abuelo con su madre y hermanos; lo mandaron a Zamora, a casa de un compadre que era tendero, para que le sirviera, y al mismo tiempo le enseñara el comercio. El pequeño dependiente abría y aseaba la tienda, al alba; despachaba a la clientela todo el día, y a las diez de la noche se encerraba en el local, solo y su alma, para dormir sobre el mostrador.

Contaba, con ligera picardía, que por ese tiempo uno de sus ojos padeció descomunal perrilla, rebelde a todas las recetas, hasta que un día la mujer del amo dijo al muchachón de catorce años:

—Mire, Don Gonzalillo, lo que voy a proponerle no esconde malicia. El único remedio para su mal es una gota de leche tibia de mujer, exprimida en el ojo directamente. Si quiere yo puedo...

Y claro es que podía porque estaba criando al más tierno de sus hijos; y claro es que mi abuelo quiso en el acto. Colocó el ojo en buena posición, y la nodriza, aprontando lo que tenía que aprontar, exprimió en el párpado enfermo un chorrillo cálido, que hizo el efecto saludable de un mágico elíxir.

Así creció el abuelo sin saber otra cosa que la doctrina cristiana, la lectura, la escritura, y las cuatro operaciones fundamentales de la aritmética. Pero fué siempre trabajador, y honrado a carta cabal. Era de carácter apacible, aunque firmísimo. Nadie le conoció vicio ninguno. Sus costumbres eran de lo más sencillas; sin necesidad de despertador despegaba los párpados, en toda estación, a las cinco en punto de la mañana. Inmediatamente se sentaba en la cama, y para espantarse la modorra, se golpeaba con la palma de cada mano en el costado opuesto, con un movimiento amplio y rítmico de los brazos, cruzados y descruzados sobre el pecho, que parecía un aleteo, y que alertaba a toda la casa. Salía a oír misa de seis, en la cual comulgaba generalmente, y luego volvía a desayunar con una taza de chocolate, un vaso de leche y bizcochos. A las ocho estaba ya en su despacho, que tuvo siempre en su propia casa. Comía puchero todos los días, a la una en punto. Dormitaba después media hora en un sillón, y a las tres volvía al trabajo, hasta las seis. Rezaba el rosario, y entonces íbamos llegando sus hijos y nietos, para hacerle tertulia hasta las ocho, hora de su frugal cena. A las nueve estaba invariablemente en la cama.

Fué lo que se llama un buen mozo. Era de cuerpo mediano, muy ancho de tórax, como yo. Su complexión era blanca, negro y quebrado el pelo, los ojos azules, bajo una frente alta y despejada. Tenía la nariz agui-

leña, los labios carnosos; la mandíbula inferior bien cortada y firme. Usaba bigote y piocha, al estilo de Napoleón III, pero el bigote sin las enceradas guías que usaba el Emperador.

A los veintinueve años casó con mi abuela Doña Engracia Berea, hija de Don Bruno del mismo apellido, español que radicaba en Guanajuato, en donde fué síndico del Convento de San Francisco. Uno de mis tíos paternos me confió que Don Bruno fué algo mujerero, y que pescó el mal gálico. No sé qué habría de cierto en ello, pero el hecho es que mi abuela murió de una mielitis que la clavó, paralítica de cintura abajo, en un sillón, los últimos años de su vida, con dolores horribles en las piernas. Mi abuelo nos contaba su noviazgo y su casamiento en noche de Navidad, y agregaba con sana sencillez que el invierno es muy buena estación para las bodas, pues el frío hace que los cuerpos se busquen amorosamente debajo de las sábanas.

Mis abuelos tuvieron once hijos, dos de los cuales, varón y hembra, murieron en la infancia. De los nueve restantes, que fueron siete hombres y dos mujeres, cuatro murieron antes de los cincuenta años, Gonzalo, Carlos, Alberto y Elena; los otros, Francisco, Miguel, Leonardo, Enrique y Concepción, pasaron de los setenta años.

Muchos trabajos pasó mi abuelo para mantenerlos durante su niñez. Llegó hasta sentar plaza en el batallón de Iturbide; pero no logró encontrar la fortuna. En aquella época de los pronunciamientos la vida era dura. La familia tuvo que resistir el sitio de Guadalajara por el general Paredes. Yo oía con gran atención y estupor las anécdotas que nos contaba el abuelo. Una noche empezaron a oír golpes repetidos y lejanos en los muros de las casas vecinas, luego en las de las contiguas, al fin en uno de la propia. A poco se abría en él un boquete y asomaba un oficial, declarando que la tropa tenía que pasar por allí para no ser vista por el enemigo; que no había qué temer, porque la gente estaba bien disciplinada. Toda la noche desfiló por el salón de la casa el ejército, ante los azorados ojos de mis deudos.

Durante el mismo sitio, el abuelo salía a la calle cuando tocaban a tregua, para buscar alimentos. Una vez que se entretuvo, se reanudó el fuego, y cayó una granada junto a él, sin hacerle daño.

A la noche siguiente, para guarecerse contra el bombardeo, toda la familia se acomodó en el pajar, que por estar detrás de la casa, prestaba más defensa. Estaba ya entregada al sueño, cuando se oyó la detonación cercana de un cañón y un proyectil entró con estrépito, cubriendo a todos de tierra y cascotes. La angustia fué tremenda. Mi abuelo buscaba a tientas la vela, y, de pronto, puso la mano sobre un objeto quemante que estaba entre las cabezas de dos de sus hijos. ¿Era una granada o una simple bala de cañón? Apenas pudo encender la luz, se cercioró de que se trataba de una bala, que por milagro no había ni siquiera rozado las cabezas de los dos niños...

La situación se hizo tan insostenible que el abuelo optó por huír de la ciudad, como otros muchos vecinos, a través de las azoteas de las casas. Para pasar de una manzana a otra se valían de tablones o de escaleras de mano, tendidos sobre el vacío, y sobre ellos pasaban a gatas todos, oyendo las maldiciones que les

echaban los soldados defensores de las barricadas y reductos de las calles. Pero al fin logró toda la familia romper el sitio, ganando un lugar más seguro de los alrededores.

Otra de las aventuras de mi abuelo fué la de ser jefe de conductas entre Guanajuato y México. No era fácil trabajo en aquella época la organización de las expediciones que trasladaban en carros el oro y la plata, ora en barras, ora acuñados, que aquel estado enviaba a la Capital, con buen recaudo de guardianes a caballo. Los bandoleros pululaban por el campo, y siempre había el temor de toparlos.

Mi abuelo tuvo esa desgracia, y no en lugar desierto, sino cuando la conducta tocaba las goteras de la Capital, antes de entrar por la garita de Vallejo. Le salieron los ladrones de improviso, y se trabó el tiroteo. Un fascineroso abatió a mi abuelo con un tiro de mosquete, disparado a quemarropa, y que le metió en la quijada izquierda una bala de a onza. Sangrante y desmayado lo condujeron sus compañeros a la ciudad, en donde se le atendió con tan mala fortuna, que la fractura del maxilar soldó en falso, de modo que al cabo de algunas semanas no podía abrir la boca, y había que alimentarlo a través de un cañuto. Le rompieron, en consecuencia, el hueso, nuevamente, y ya esta vez soldó casi bien. Conservó mi abuelo, siempre, la cara manchada de azul, a causa de los granos de pólvora que se le incrustaron, y el hueco de la cicatriz un poco abajo de la oreja. Fué la única enfermedad que le conocieron sus descendientes. Mi padre guardaba como reliquia una carterilla de tafilete verde, que mi abuelo portaba en aquella ocasión, y que bañó con su sangre; los documentos que contenía ostentaban manchas ferruginosas.

Cuando Don Francisco Prati heredó la fortuna de Pedregal, vivía cerca de mi abuelo. La amistad de ambas familias era íntima, y hasta habían emparentado espiritualmente, porque el matrimonio Prati apadrinó en la pila bautismal a dos de mis tíos. Juntos luchaban también por la manutención; así es que eran como hermanos.

Al recibir Prati el notición que le llevó el licenciado Múzquiz, salió con él para la Capital, para ultimar el intestado, y cuando se le puso en posesión del acervo hereditario, escribió al compadre una carta que yo vi porque se guardaba en la familia como una reliquia. Decía: "Querido Compadre; —Ya sabe Ud. lo que me trajo a México. El asunto está arreglado. La Divina Providencia me hizo rico, sin esperarlo y sin merecerlo. Juntos hemos luchado usted y yo en la adversidad, y quiero que, si no tiene Ud. inconveniente, continuemos unidos en la próspera fortuna. Hay aquí trabajo para los dos. Véngase inmediatamente con toda la familia, y mientras arregla sus cosas, mándeme a Gonzalillo, que lo necesito. —Demos gracias a Dios, y que El vele por usted y los suyos. — Su compadre y amigo. Francisco Prati".

Gonzalillo era mi padre, quien había hecho con honra sus estudios en el Instituto de Guanajuato. Acababa de obtener el título de Ingeniero de Minas y Topógrafo, firmado por el Gobernador del Estado, que lo era a la sazón el General Florencio Antillón. Prati quería que hiciera el deslinde y el plano de todas sus haciendas.

Mi abuelo se trasladó a México.

para ya no dejarlo nunca. Prati lo constituyó su apoderado y lo puso al frente del despacho que abrió para atender todos sus negocios. Tenía como ayudante al segundo de mis tíos, Carlos, y ambos no trabajaron, hasta su muerte, en otra cosa que en administrar el capital de Prati. Mis demás tíos tuvieron que agradecer a éste multitud de favores: a cada uno lo dotó para que se casara; luego, les vendió, a precio bajísimo, solares para que edificaran sus casas, que estaban contiguas en una misma calle.

Por eso dije al principio de estas notas que no podía pensar en mis orígenes sin rememorar al Marqués de Pedregal y a su vasta fortuna. Pero no es por ello sólo por lo que los Doria dependieron de ella, sino porque fué el imán que atrajo a la otra mitad de mi sangre.

PENSAMIENTO Y TRAYECTORIA
DE ORTEGA Y GASSET
POR LEOPOLDO ZEA

(JOSE SANCHEZ VILLASEÑOR.—*Pensamiento y trayectoria de Ortega y Gasset.* Editorial Jus. México, 1943).

HASTA hace relativamente poco tiempo, José Ortega y Gasset no era considerado en la América española, sino como un *literato*. La magnífica prosa del pensador hispano ocultaba las ideas de su filosofía, acostumbrados como estábamos a la aridez de la mayoría de los filósofos modernos, especialmente alemanes. Pocos maestros universitarios le prestaban atención porque adolecía de "las notas", que se cree caracterizan a una filosofía. Sin embargo, la crítica europea no lo consideraba así. Los duros profesores de filosofía alemanes le prestaban atención; no faltaban las preferencias encomiásticas, como tampoco trabajos monográficos en torno a su filosofía. Indirectamente, a través de estas obras, a las que se sumaron más tarde los discípulos, Ortega fué tomando el perfil de filósofo que se le negaba. La literatura no era sino un hermoso instrumento, con el cual el pensador hispano hacía filosofía. No era posible seguir desconociéndola. Se trataba de una filosofía discutible, como toda filosofía, pero había que considerarla y discutirla.

José Sánchez Villaseñor pasó también por estos estadios: un despreciarla para luego considerarla y discutirla. Hombre de inteligencia, comprendió, después de conocer la importancia que se concedía a Ortega en Europa, que era necesario enfocar su filosofía y discutirla. El interesante trabajo que aquí se comenta hace una exposición y crítica de la obra de Ortega. Sánchez Villaseñor no es un desconocido en los círculos filosóficos: su trabajo sobre *El sistema filosófico de Vasconcelos* ha sido y es el primer intento para sistematizar la obra del pensador mexicano. Dotado de gran inteligencia, a la que se suma claridad en la expresión, este joven filósofo mexicano ha realizado la misma operación con Ortega: sistematizar su obra.

De todos es conocida la diversidad del pensamiento de Ortega; mente polifacética, toca todos los temas sobre los cuales es posible meditar: desde un marco, hasta la existencia del hombre y la existencia de Dios. Una de las tareas realizadas por Villaseñor fué la de sistematizar esta diversidad. Sin embargo, para la crítica, toda sistematización resulta perjudicial; la obra aparece llena de contradicciones, que en una exposición histórica sólo serían fases del desarrollo de un pensamiento. La primera parte de este trabajo, trata de enfocar la obra de Ortega históricamente; se exponen las diversas fases, que se supone ha recorrido Ortega en su pensamiento: neo-kantismo, positivismo, vitalismo y existencialismo, así como supuestas influencias como la de Renan. Sin embargo, en la segunda parte, la dedicada a la crítica, el pensamiento de Ortega es enfocado en conjunto y se le critica en esta forma.

Animado de la mejor buena fe, Sánchez Vi-

llaseñor se ha propuesto hacer una crítica justa: "Aclarar el enigmático pensamiento del gran filósofo culturalista, reducir a sus justas proporciones la leyenda tejida en torno a su nombre, ajenos a todo prejuicio, libres de parcialidad. . ." En efecto, es lo que debe hacerse con toda obra del pensamiento que adquiera importancia. Nada mejor que poner en el lugar que le corresponda a Ortega, máxime que se le reconoce como uno de los más claros exponentes del pensamiento contemporáneo y sus problemas. La filosofía, como lo ve muy bien Villaseñor, se encuentra en una encrucijada a la que no se le ve fácil salida. Metafísicamente se ha llegado a una situación que se expresa con los nombres de la *angustia* y la *nada*. Ortega ha tratado de salvar la situación, dotando a la historia de las cualidades salvadoras que en otra época sirvieron a la idea de Dios y a la de Razón. Todo esto es discutible y hay que discutirlo, porque va en ello el porvenir del hombre y su cultura.

Sin embargo, no se puede discutir, ni menos aclarar la importancia de una obra, partiendo de prejuicios. Esto es lo que sucede en este libro de Villaseñor; a pesar de su buena fe y ánimo generoso, su formación religiosa le imposibilita para ello. No es posible que nadie entienda la filosofía de quien angustiado se ha quedado sin más soporte metafísico que la propia vida, cuando se siente sostenido en las verdades de su fe. Surge el desconcierto, y con ello la incomprensión, frente a una filosofía que busca en qué apoyar al hombre, cuando se sabe que existe este apoyo. Precisamente, si algo importa discutir, y tratar de resolver, es el problema de por qué el hombre moderno no confía ya en esas tablas de salvación y prefiere bracear en la nada buscando un nuevo apoyo. Hay que preguntarse por qué el hombre ya no cree en las verdades de la filosofía perenne y prefiere las relativas verdades de las que la filosofía contemporánea es una expresión. El historicismo, el relativismo, la filosofía de la vida, el existencialismo, son los temas a discutir en la obra de Ortega, pero desde el punto de vista de sus problemas, y no desde el punto de vista de una filosofía que ya los tiene resueltos.

Lo que hace Villaseñor —enfocar la filosofía de Ortega desde la filosofía católica que profesa— no es más que un generoso decir al hombre: "Aquí está la filosofía que resuelve los problemas que filosofías como la de Ortega aún no pueden resolver". Esto es generoso, pero no resuelve ningún problema, porque aún permanece en pie el hecho de que el hombre sigue sin aceptar la solución ofrecida y se desespera por encontrar otra. Tal es lo que plantea Ortega con su filosofía, y es lo que hay que resolver. Se debe partir de la situación en que se encuentra el hombre contemporáneo y su filosofía, e intentar explicar esta situación. De manera que no basta describirla y decir que está equivocada, ni oponer a una filosofía otra filosofía, como lo hace Villaseñor cuando dice: "A la actitud antropocéntrica deberá oponer la concepción católica del mundo y de la vida. Al racionalismo y existencialismo, incapaces de integrar jerárquicamente el intelecto y la vitalidad, la grandiosa síntesis de la filosofía perenne".



NOMBRE Y NATURALEZA DE LA POESIA

POR A. E. HOUSMAN

EL problema debería plantearse francamente: ¿un hombre que no sea poeta, al menos *en pose*, podrá ser un adecuado o quizá —hasta donde le sea posible— un bueno aunque inadecuado crítico, proporcionado y justo? ¿Será un adecuado, un buen crítico, si no es un hombre conmensurado? Habría que hacer, sin embargo, una distinción: si no sólo no fuera un poeta, sino un poeta malo, ¿qué acontecería?

COLERIDGE, *Anima Poetae*, pp. 127f.

MI primera obligación es la de reconocer el honor que me han hecho las personas en cuyas manos está la facultad de nombrar al conferencista, y agradecerles esta muestra de buena voluntad. Mi segunda obligación es la de decir que dudo de sus juicios y que deploro su escogimiento. Hace hoy veintidós años desde la última vez, y primera, que hablé en esta Casa; y recuerdo que al decir mi conferencia inaugural, y advertir a esta Universidad lo que no *debería* esperarse de mí, expresé estas palabras:

> "No podría decir si la facultad de la crítica literaria es el mejor don que entre sus tesoros tiene el Cielo. Lo más probable es que así sea, puesto que este don es, sin duda, el más caramente concedido. Oradores y poetas, sabios, santos y héroes, si escasos en comparación con las zarzamoras, son más comunes que las apariciones del cometa Halley. Los críticos literarios, por lo contrario, son aún menos comunes. Y cuando una vez en un siglo, o una vez en dos siglos, aparece el crítico literario, ¿podría alguien decirme cuáles serían las posibilidades que su aparición trajera para el reducido número de personas que se llaman eruditos o conocedores clásicos? Si esta meramente accidental conjunción vino sólo a ocurrir hasta el siglo dieciocho en la persona de Lessing, seguramente pasará mucho tiempo antes de que acontezca nuevamente; y si una cercana fecha como sería el siglo veinte fuese a presenciar su aparición en otra persona, lo único que podría decir a ustedes, es que esa persona no sería yo ciertamente".

En esos veintidós años he ganado en ciertos aspectos y perdido en otros; mas no he ganado tanto como para haberme convertido en un crítico literario ni mis pérdidas han sido tantas como para imaginarme que ya lo sea. Por tanto, lo que expresaré hoy no tendrá ese tono de autoridad que es apropiado a aquellos que son críticos literarios o que asumen algunos de los que así se consideran. Para oír a Jehová lanzar sus rayos en Sión o en la pequeña Betel, recomiendo a ustedes mejor concurrir a otra parte.

Durante toda mi larga vida, la mejor clase de literatura escrita en varios idiomas ha sido mi entretenimiento favorito; y la buena literatura leída de continuo y por puro placer debe, así espero, hacer un bien al lector: afinar, por ejemplo, su percepción por más embotada que la tenga, aguzar su discernimiento, madurar lo verde de sus opiniones personales. Aunque las opiniones personales, claro es, siempre quedan como tales, y no como verdades que puedan darse con la seguridad de una intuición y conocimiento superiores. Confío, sin embargo, que por amor a la verdad, y por el bien de ustedes, se aceptará a este negador, a este espíritu de contradicción de una vez por todas, y que cuando en lo

sucesivo diga que las cosas son esto y aquello, no se insista mucho en lo que afirma sino que se tenga en cuenta que sólo se aventura humildemente a considerarlas así o tímidamente someter sus conclusiones ante el mejor criterio de los que lo escuchan.

Hay un asunto literario en el que quizá yo pueda discurrir con ventaja, asunto que es también científico y que un hombre de ciencia podría tratarlo sin presunción ni conjeturas por estar más capacitado que muchos hombres de letras. El *Artificio de la versificación*, que en un principio pensé usar como tema para hoy, tiene por base una serie de hechos que son desconocidos a la mayor parte de quienes lo practican; y sus triunfos, cuando estas personas triunfan, se deben más bien a un tacto instintivo y a una bondad natural del oído. Este principio latente, que comprende ciertas leyes naturales por las que toda versificación se condiciona y que abarca los veneros ocultos del placer que proporciona una buena versificación, está muy poco explorado por los críticos: unas cuantas páginas de Conventry Patmore y otras más de Frederic Myers contienen todo, hasta donde yo sé, o todo lo valioso que se haya escrito en estos asuntos [1]; y a estas páginas quizá yo podría agregar algunas más, aunque quizá ellas no constituyan una buena conferencia: primero, por su escasísimo número; segundo, por su aridez; y tercero, porque no sería fácil a los que escuchan seguirlas, pues lo que tengo que decir sería más claramente comunicado por escrito que por hablado. Por estas razones renuncié mi primera intención, e intencionadamente escogí un tema mucho menos preciso, y en consecuencia menos propio de mi capacidad, que quizá pueda ser desarrollado, como es mi intención hacerlo, con un poco de mayor exactitud.

Cuando se comienza a discutir la naturaleza de la poesía, el primer obstáculo en el camino es la inherente vaguedad del nombre, y el número de sus legítimos significados. No es hablar mal el inglés referirse a "prosa y poesía" en el sentido de "prosa y verso". Aunque es inútil, puesto que es malgastar una valiosa palabra al estirarla para que se ajuste a un significado que puede expresarse correctamente con un término más amplio. El verso, como el cuento de Sir Thopas en el juicio de Nuestro huésped de la posada del Tabardo, puede ser una rima irregular y pobre; y el nombre de poesía se restringe generalmente al verso que por lo menos pueda llamarse literatura, aunque en realidad difiera de la prosa sólo por su forma métrica, y sea superior a la prosa sólo por la superior gracia innata en esa propia forma y la tersura superior que usualmente le acompaña. Puede ser, además, el que proporciona un positivo y vivo placer producido por el talento y habilidad de su autor.

Now Gilpin had a pleasant wit
And loved a timely joke,
And thus unto the Callender
In merry guise he spoke:
I came because your horse would come;
And, if I well forbode,
My hat and wig will soon be here;
They are upon the road.

(Ahora bien, Gilpin tenía un agradable [ingenio
Y le gustaba siempre un chiste a [tiempo,
Y así al Satinador
En alegre manera dijo:

---

(1). Me refiero a asuntos como éstos: la existencia en algunos metros, no en otros, de una inherente alternación de acentos tónicos, unos fuertes y otros débiles; la presencia en el verso de pies silenciosos e invisibles, al modo de pausas en la música; la razón del porqué unas líneas de diferente dimensión pueden combinarse armoniosamente mientras que otras sólo pueden serlo con suma destreza o buena suerte: la causa por la que una serie de octosílabos deja de ser verso si no están rimados, en tanto que el verso blanco puede escribirse en líneas de diez o seis sílabas; cómo Coleridge, al aplicar el nuevo principio que anunciaba en el prefacio a su Christabel, fracasó en una y otra forma; el límite necesario en la inversión de acentos, que Milton entendió y Bridges atropelló; cómo, de un par de rimas, igualmente correctas y ambas consistiendo de igual número de vocales y consonantes, una es más rica para el oído mental y la otra no; el oficio de la aliteración en el verso, y cómo su definición debe limitarse si se quiere sacar provecho de ella y no fracasar en sus efectos o propósitos.

Vine porque vuestro caballo vendría;
Y, si bien adivino,
Mi sombrero y peluca pronto estarán
[aquí:
Ya vienen por el camino.)

Magnífico; pero nadie, si se le preguntara por un ejemplo típico de poesía, recitaría estos versos como contestación. Un ejemplo típico no necesita ser menos llano, menos simple y directo, sino un poco más elevado.

Come, worthy Greek, Ulysses, come,
Possess these shores with me:
The winds and seas are troublesome,
And here we may be free.
Here may we sit and view their toil
That travail in the deep,
And joy the day in mirth the while,
And spend the night in sleep.

(Ven, digno griego, Ulises, ven,
Disfruta estas playas conmigo:
Los vientos y los mares están agitados,
Y aquí estaremos libres.
Aquí nos sentaremos y contemplaremos
[sus afanes
Que luchan en las profundidades,
Y entre tanto gozaremos el día con júbilo,
Y pasaremos la noche soñando.)

Aquí ya no galopamos con el caballo del Satinador, sino que comenzamos a volar con Pegaso. Tal vez un futuro joven poeta no podría hacer cosa mejor que aprenderse de memoria esta estrofa, no necesariamente como un modelo para tenerlo frente a sí, sino como una piedra de toque para conservarla a su lado. La dicción, al igual que el movimiento, es perfecta. Está elaborada con las palabras más comunes y corrientes, pero exenta de cualquier mezcla de prosa; y por más que se haya remontado al arte de la poesía, jamás ha volado en alas más seguras o ligeras.

Digo que es perfecta; y más allá de la perfección nada puede pedirse a cosa alguna: pero la poesía es capaz de algo más que esto, por lo que siempre se espera más de ella. Hay una concepción de poesía que no se realiza únicamente con el puro lenguaje y la flúida versificación, con el simple y digamos incoloro placer que producen, sino que entraña la presencia en éstas de algo que mueve y conmueve de un modo especial y fácil. Pongamos junto a esa estanza de Daniel estas líneas del *Cuckoo* de Bruce o de Logan:

Sweet bird, thy bower is ever green,
Thy sky is ever clear;
Thou hast no sorrow in thy song,
No winter in thy year.

(Dulce pájaro, tu enramada está siempre
verde,
Tu cielo está siempre claro;
No hay tristeza en tu canto,
Ni invierno en tu año.)

Aquí se ha deslizado un nuevo elemento, un dejo de emoción. Y creo que comunicar una emoción—no transmitir un pensamieto, sino dejar en la sensibilidad del lector una especie de vibración que corresponda a lo que siente el escritor—es la función peculiar de la poesía. Y aun cuando el verso no sea tan hermoso y cautivador en su forma externa, como estas líneas de Johnson,

His virtues walked their narrow round,
Nor made a pause, nor left a void;
And sure the Eternal Master found
The single talent well employed.

(Las virtudes de él recorrieron en círculos
[estrechos,
No hicieron pausa, ni dejaron vacío
[alguno;
Y seguramente el Maestro Eterno
[encontró
El solo talento bien empleado.)

puede, sin embargo, poseer la misma virtud y despertar una respuesta semejante.

Más allá de esto no ascenderé ahora por la escala de la poesía. He escogido estos dos ejemplos porque casi pueden considerarse humildes, y contener escasamente algo más de una promesa de lo que la poesía

debe ser. En ellos, ésta no es excelsa o intensa; no nos transporta con rapto ni nos sobrecoge con pavor; no hiere el corazón, ni estremece el alma, ni suspende el aliento. Pero es poesía, si no de la más alta, por lo menos en el más alto y verdadero sentido.

Duncan is in his grave;
After life's fitful fever he sleeps well.

(Duncan está en su sepulcro;
Después de la caprichosa fiebre de la vida, ahora duerme bien.)

Y hasta para esta clase de poesía no puede aplicarse otro nombre.

Dije que los significados legítimos de la palabra poesía eran tantos que dificultaban o imposibilitaban la discusión de su naturaleza. Razón principal por la que no debemos agravar la confusión desviando el término hacia un uso licencioso y aplicándolo a cosas disímiles provistas ya con nombres de suyo, o a nuevas para las cuales haya necesidad de inventar nombres nuevos.

Hubo toda una época en la literatura inglesa en que el lugar de la poesía fué usurpado por algo muy diferente que poseía el justo y específico nombre de ingenio: ingenio, no en su sentido moderno, sino en el definido por Johnson, como "una combinación de imágenes disímiles, o el descubrimiento de relaciones o semejanzas ocultas en cosas aparentemente disímiles". Tales descubrimientos no eran más poéticos que los anagramas; el placer que proporcionan es meramente intelectual e intelectualmente frívolo; mas éste era el placer que principalmente perseguían y encontraban en los poemas los intelectuales de cincuenta o más años de edad del siglo diecisiete. Algunos de los escritores que lo proporcionaban a sus contemporáneos eran, por accidente, poetas de consideración; y aunque su verso por lo general era falto de armonía, y aparentemente cortado en determinadas medidas y juntado en manojos por matemáticos sordos, algo de su poesía fué bello y hasta espléndido. Pero no era a causa de esto el que cautivaran y trataran de cautivar. Símiles y metáforas, cosas inesenciales a la poesía, fueron su gran creciente preocupación, y eran más apreciados entre más los lograban. En realidad no era que considerasen estos accesorios como útiles a fin de dar claridad a sus significados o hacer sus concepciones más vívidas; hasta difícilmente las han de haber considerado como ornamentos, o haber creído que una imagen tuviera un poder independiente para causar agrado: el objeto de ellos era el de asombrar por la novedad y divertir por la ingenuidad a un público cuyo único deseo era el de ser sorprendido y divertido. El placer, por rico que fuese, de oír la descripción de los ojos de Santa María Magdalena como

Two walking baths, two weeping motions
Portable and compendious oceans,

(Dos baños ambulantes, dos movimientos [que lloran,
Océanos portátiles y compendiosos,)

no era propiamente un placer poético; y la poesía, como etiqueta para esta mercancía especial, no es la apropiada.

Lo apropiado tiene que ser aun más cuidadosamente considerado cuando la cosa que tanto admiramos, y en tal modo que deseamos darle el nombre más noble que pueda pronunciar la lengua, es una cosa nueva. Deberíamos no usar la palabra poesía como los químicos usan la palabra sal. La sal es una sustancia cristalina que se reconoce por su sabor; su nombre es tan viejo como el idioma inglés, y es patrimonio de todos los ingleses, que saben lo que significa; no es la propiedad privada de una ciencia de cerca de trescientos años de existencia, que, necesitando un término para corporeizar una nueva concepción, "un ácido que tiene todo o una porción de su hidrógeno reemplazado por un metal", se ha ayudado perezosamente con la vieja e inadecuada palabra sal, en lugar de escoger

una nueva y por tanto mucho más adecuada. El modelo correcto para imitar es el de aquel químico quien, cuando encontró, o creyó encontrar, una hasta entonces innombrada forma de sustancia, no hurtó para ella el nombre de otra cosa, sino que inventó y extrajo de su propia cabeza un nombre que le fuera propio, y enriqueció el vocabulario del hombre moderno con la útil palabra *gas*. Si aplicamos la palabra poesía a un objeto que en nada se parezca, ya sea en forma o en contenido, a lo que hasta entonces así se ha llamado, no sólo estamos deteriorando y corrompiendo el lenguaje, sino que seremos acusados de falta de respeto y blasfemia. Poesía puede ser un nombre demasiado insignificante para el objeto en cuestión: el objeto, que es ciertamente algo diverso, posiblemente puede ser una cosa superior. Cuando el Señor hizo llover pan del cielo para que el hombre comiera el alimento de los ángeles, y las criaturas de Israel vieron sobre la faz del desierto una pequeña cosa redonda, tan leve como la blanca escarcha, no la llamaron codorniz: estuvieron a la altura de la ocasión y se dijeron unos a los otros "es maná".

También existe esa cosa que se llama poesía falsa, esa simulación deliberadamente manufacturada y ofrecida como un substituto. En la literatura inglesa, el ejemplo histórico más grande es cierta clase de verso producida con abundancia y muy aplaudida por cultos e ignorantes en lo que por razones literarias se llama vagamente el siglo dieciocho: no los cien años comenzados accidentalmente y terminados por la cronología, sino un período aun mayor que es una unidad y una realidad; el período entre *Sansón el Agonista* en 1671 y las *Baladas líricas* en 1798, incluyendo como parte integrante y sin duda como su más potente influencia la obra madura de Dryden.

Matthew Arnold hace más de cincuenta años, al hablar de la baja estima que Wordsworth y Coleridge tenían por la poesía del siglo dieciocho, lanzó la advertencia de que "hay muchos síntomas que inducen a creer que el siglo dieciocho y sus postulados parecen ponerse de moda nuevamente". Recuerdo haber pensado entonces que esto de seguro no acontecería; pero ahí tienen ustedes lo que es ser un crítico literario. Por un buen número de años recientemente se ha sentido una fuerte tendencia a revisar el veredicto pronunciado por el siglo diecinueve en contra de la poesía del dieciocho y a aparentar que ese juicio desdeñoso no fué sino una expresión de disgusto por una clase de poesía diferente a la suya. Este es un concepto erróneo. Le dió un bajo valor a la poesía del dieciocho, no porque difiriese en especie de la suya, sino porque, aun en sus mejores producciones, difería en calidad — no así lo mejor de la poesía del siglo diecinueve —, de la poesía de todas las épocas, modernas o antiguas, inglesas o extranjeras, que están consideradas como las más grandes de la poesía. Medida con ese patrón la poesía del siglo dieciocho, aun cuando no sea mala, aun cuando sea sana y buena, no alcanza jamás esas alturas.

La literatura del siglo dieciocho en Inglaterra es una cosa admirable y de las más encantadoras. Posee una mayor excelencia y solidez que cualquier otra época anterior o posterior; y a pesar de que la tarea especial y los logros característicos de la época fueron la invención y el establecimiento de una sana, afanosa y atlética prosa, a fin de acabar con la fastidiosa, decorada y autoelogiosa prosa de un Milton o de un Jeremy Taylor y llegar a ser una fiel herramienta para el acucioso pensar y la trascendental búsqueda de la verdad, en verso, sin embargo, dió también verdaderas obras maestras y quizá ningún poema inglés de mayor extensión, ni siquiera el *Priest's tale* de Nonne o el *Ancient mariner*, sea tan perfecto como el *Rape of the lock*. Pero la facultad humana que predominaba en el siglo dieciocho y dió forma a su literatura fué la inteligencia, y eso entrañaba, como Arnold dice, "cierta represión y cierta im-

posición de silencio en la poesía", "cierto frío toque de escarcha en la vida imaginativa del alma". El hombre ya no vivía de lo que encontraba en las profundidades de su naturaleza; se ocupaba ahora con pensamientos que no traspasaran la esfera del entendimiento; encendía las velas y corría las cortinas para que no entrara más la patrona de los poetas, la luna. Proseguía, ciertamente, la escritura de poesía, y mucha de la que se escribió entonces fué excelente literatura; mas literatura excelente que es a la vez poesía no es por regla general poesía excelente, y la poesía del siglo dieciocho era más satisfactoria cuando no intentaba ser poética. La poesía del siglo dieciocho es de hecho un nombre que se aplica a dos cosas diferentes, que deberían en realidad no confundirse. Hubo, claro es, un cotidiano producto, bastante juicioso y sólido, que con eficacia cumplía un digno y honorable aunque no un exaltado deber. La sátira, la controversia, la parodia, a las que fué llevado el siglo dieciocho por el carácter de su genio, y en las que sus logros aún no tienen rival, son formas de arte en que la alta poesía no se siente cómoda, y en las que a menos de que se introduzca con gran parsimonia y tacto, les es positivamente dañoso y deformatorio. El final del poema *Dunciad* puede con toda legitimidad llamarse sublime; pero ese tono fué inteligentemente reservado para el final. La porción de elemento poético que la sátira asimila es a lo sumo lo que encontramos en líneas como éstas:

Riches, like insects, when conceal'd they [lie,
Wait but for wings, and in their season [fly.
Who sees pale Mammon pine amidst his [store
Sees but a backward steward for the poor:
This year a reservoir, to keep and spare;
The next, a fountain, spouting through [his heir,
In lavish streams to quench a country's [thirst,
And men and dogs shall drink him till [they burst.

(Las riquezas, como los insectos, descan- [san cuando ocultas,
Sólo esperan alas, y en su estación volar.
Quien ve al pálido Mammon languidecer [en su tienda
No ve sino un repugnante guardián para [los pobres:
Este año, una despensa, para guardar y [disfrutar;
El próximo, una fuente, brotando a tra- [vés de su heredero,
En pródigas corrientes para calmar la sed [de un país,
Y hombres y perros beberán de él hasta [reventar.)

¡Y qué material tan puro éste! Pero tal manera de escribir, que era su verdadera gloria y hubiera sido su justo orgullo, no satisfizo a sus creadores. Sentían que, después de todo, ésta no igualaba la poesía de otras edades, ni cumplía el ideal de poesía que se agitaba oscuramente en sus mentes; y aspiraron a algo que fuese menos pedestre. Algo así como si el avestruz intentara volar. El avestruz en su elemento es el más veloz de los seres creados; se ríe del caballo y su jinete; y a pesar de que se nos ha dicho que Dios lo privó de sabiduría, ni le impartió entendimiento, le dió no obstante sentido suficiente para saber que no es alondra o águila. Para los poetas del dieciocho, la alta y apasionada poesía no llegaba espontáneamente, ya que los sentimientos que favorecen su nacimiento no eran entonces abundantes ni urgentes en el hombre interior; pero ciñéronse bien las carnes y ensayaron una pretenciosa melodía, un altivo aire al estímulo de la ambición. El modo de escribir poesía verdadera, pensaron, debe ser el escribir algo que se parezca lo menos posible a la prosa; y a tal propósito se ingeniaron en lo que se dió en llamar una "correcta y espléndida dicción", que consistía siempre en usar la

palabra equivocada en lugar de la correcta, e incrustarla como un adorno, sin ningún sentido de propiedad, en todo aquello que querían dignificar. Esto, claro, atrajo la atención y no había manera de un error; y así el público pronto lo ligó con la noción de la poesía y dió en el transcurso del tiempo por tenerlo como lo único poético. (2)

En realidad, fué al mismo tiempo fastuoso y misérrimo. Tuvo un limitado, por suponerlo muy escogido, vocabulario, y fué en consecuencia desigual para la diversidad y refinamiento de sus deberes. No podía describir los objetos naturales con fidelidad y sensibilidad a la naturaleza; estaba incapacitado para expresar los sentimientos humanos con la variedad y delicadeza de los suyos propios. Un espeso, duro e inapropiado elemento se interpuso entre el escritor y su obra. Y esta muerte de lenguaje tuvo una consecuencia más allá de su propia esfera: sus efectos le carcomieron las entrañas, y le cegaron la percepción. Lo que no podía describirse más, fué desde entonces desatendido.

Las características y formas del estilo pueden bien ser estudiadas cruelmente en las traducciones que Dryden hizo de Chaucer. El cuento de Palamón y Arcite no es ciertamente uno de los poemas de Chaucer más característicos y buenos: ahí no se siente tan en casa como en el Prólogo o en el Cuento de Chauntecleer y Pertelote, y su movimiento es un tanto lánguido. La traducción de Dryden nos muestra a éste en la madurez de su fuerza y producción, mucho de lo cual puede honrada y seriamente admirarse. Y no fué del todo insensible a la peculiar excelencia de la obra de Chaucer: Dryden tenía el ingenio de conservar intactas líneas como "Levantóse el sol y levantóse Emilia" o "El asesino de sí mismo aún me vió ahí"; comprendió que nadie, ni él mismo, podría mejorar esos versos. Pero con mucha frecuencia en casos análogos trató de corregir o mejorar el texto, convencido de que podía hacerlo. Creía, como nos cuenta, de que estaba "adaptando algunos de los Cuentos de Canterbury a nuestro lenguaje, tal como se ha refinado hasta hoy"; "las palabras", nos dice nuevamente, "están rindiéndose al modo de un punto avanzado que no puede ya defenderse en nuestro poeta, por requerir éste el arte moderno de la fortificación"; "en algunos casos", agrega, "he añadido algo de mi cosecha, particularmente en donde he creído que mi autor era deficiente, y no dió a sus pensamientos su verdadero lustre, por la falta de palabras que había en los principios de nuestra lengua".

Veamos las consecuencias. La vívida y memorable línea de Chaucer

The smiler with the knife under the cloke

---

(2).--Es común decir ahora que el siglo diecinueve tenía también su jerga. En verdad la tuvo, o estuvo a punto de tenerla. Por los setentas y ochentas los poetas menores y los poetastros usaban todos la misma supuesta dicción poética. Era imitativa y sin vida, aunque no absurda o ridícula: su principal característica era una rancia y descolorida belleza.

As one that for a weary space has lain
Lull'd by the song of Circe and her wine
In gardens near the pale of Proserpine,
Where that Aean isle forgets the main,
And only the low lutes of love complain,
And only shadows of wan lovers pine --
As such an one were glad to know the brine
Salt on his lips, and the large air again...

(Como el que hastiado de un lugar se recuesta
adormecido por el canto de Circe y sus vinos
En jardines cerca de los de Proserpina,
Donde esa isla de Ea hace olvidar el océano,
Y sólo los graves laúdes de amor se quejan,
Y sólo las sombras de pálidos amantes desfallecen--
Así uno se deleita al conocer la amarga
Sal en los labios, y el vasto aire otra vez...)

El clima del siglo dieciocho hizo que poetas mucho mejores escribieran aun peor.

Lo! where the rosy-bosom'd Hours,
Fair Venus' train, appear,
Disclose the long-expecting flowers
And wake the purple year!
The Attic warbler pours her throat

¡Mirad, donde las horas de senos de rosa,
Séquito de la hermosa Venus, aparecen,
Descubren las esperadas flores
Y despiertan al murice año!
El ático herrerillo desgrana su garganta)

y cosas por el estilo.

(El sonriente con el puñal bajo la capa)

se convierte en estas tres:

Next stood Hypocrisy, with holy leer,
Soft smiling and demurely looking down,
But hid the dagger underneath the gown.

(Cerca estaba Hipocresía, con santa mi-
[rada de soslayo,
Sonriendo dulcemente y con recato miran-
[do el suelo,
Mas escondía la daga bajo el manto.)

Otro ejemplo:

Alas, quod he, that day that I wos bore.

(Ah, dijo él, el día aquél en que fuí
[nacido.)

Este es Chaucer, escaso de palabras en los principios de nuestra lengua. Dryden llega en su ayuda y da a sus pensamientos su verdadero lustre del siguiente modo:

Cursed be the day when first I did
[appear;
Let it be blotted from the calendar,
Lest it pollute the month and poison all
[the year.

(Maldito sea el día en que por primera
[vez aparecí;
Dejad que sea borrado del calendario,
Para que no contamine el mes y envenene
todo el año.)

O de nuevo esto:

The queen anon for very womanhead
Can for to weep, and so did Emily
And all the ladies in the company.

(Luego la reina por mera feminidad
Se puso a llorar, y así también Emilia
Y todas las damas de compañía.)

Si Homero y Dante tuvieran que decir la misma cosa, ¿acaso él hubiera querido decirla de otra manera? Pero Chaucer, para Dryden, necesitaba el arte moderno de fortificación, que entiende así:

He said; dumb sorrow seized the
standers-by.
The queen, above the rest, by nature good
(The pattern formed of perfect
womanhood)
For tender pity wept: when she began
Through the bright quire the infectious
[virtue ran.
All dropped their tears, even the
[contended maid.

(Dijo él; muda tristeza sobrecogió a los
[presentes.
La reina, más que todos, por natural
[bondad
(Modelo hecho de perfecta feminidad)
Con tierna piedad lloró; cuando así
[empezó
A través del brillante coro la infecciosa
[virtud corrió.
Todos vertían lágrimas, hasta la apacible
[doncella.)

¿No había caído sobre Inglaterra la maldición de Isaías, "hacer que el corazón de su pueblo engorde, y sus oídos sean muy pesados, y sus ojos que no vean"? El que haya habido alguna vez cerrazón tal que equivocara esa verbosidad impura por una correcta y espléndida dicción, es algo que aterra. Y aun más tremenda es la experiencia de ver esa tendencia vaciándose profusamente, continuamente, y con evidente rapto y regocijo, viniendo de la pluma de un gran y, merecidamente, ilustre autor. Pero lo más tremendo de todo es pensar que él mismo es la causa principal de ello. La corrección de llamar a Emilia "la apacible doncella" es su propia corrección, y el esplendor de "a través del brillante coro la infecciosa virtud corrió" es su propio vicio infeccioso. Su discípulo Pope admiraba tanto este verso que lo puso dos veces en su Ilíada.

Through all her train the soft infection
[ran.

The infectious softness through the heroes
[ran.

Este mismo Dryden, cuando su autocorrompido gusto y el falso aguijón de la ambición se lo permitían, podía escribir en verso mucho mejor que lo que escribía en

prosa, al sumergir su cubeta en el mismo pozo del puro, vigoroso y castizo inglés. ¡Qué deleite es silbar corrección y esplendor por los aires, y oírle hablar directamente en lo vernáculo!

Till frowning skies began to change their [cheer,
And time turned up the wrong side of [the year.

Bare benting times and moulting months [may come,
When lagging late they cannot reach [their home.

Y our benefices twinkled from afar;
They found the new Messiah by the star.

(Hasta que ceñudos cielos comenzaron a [cambiar sus alegrías,
Y el tiempo dió vuelta al lado malo del [año.

Desnudos tiempos encorvados y desplumados [meses pueden venir,
Cuando rezagados ya no puedan llegar [al hogar.

Vuestros beneficios centellearon desde [lejos;
Encontraron al nuevo Mesías sólo por la [estrella.)

Y no sólo en su familiar mundo de la sátira y de la controversia, sino en el mismo libro de Fábulas, en el que se aventura a salir. A su traducción de La Flor y la Hoja antepone estos diecinueve versos suyos.

Now, turning from the wintry signs, the [Sun
His course exalted through the Ram had [run,
And whirling up the skies his chariot drove
Through Taurus and the lightsome realms [of Love,
Where Venus from her orb descends in showers
To glad the ground and paint the fields [with flowers:
When first the tender blades of grass [appear
And buds that yet the blast of Eurus fear
Stand at the door of life and doubt to [clothe the year,
Till gentle heat and soft repeated rains
Make the green blood to dance within [their veins.
Then at their call emboldened out they [come
And swell the gems and burst the narrow [room,
Broader and broader yet their blooms [display,
Salute the welcome sun and entertain the [day.
Then from their breathing souls the [sweets repair
To scent the skies and purge the [unwholesome air:
Joy spreads the heart, and with a general [song
Spring issues out and leads the jolly [months along.

(Ahora, al regresar de los signos inver- [nales, el Sol
En exaltada carrera el signo de Caries [atravesó,
Y arremolinando los cielos dirigió su [carro
A través de Tauro y los luminosos reinos [del Amor,
Donde Venus desde su orbe desciende en [lluvias
Para alegrar la tierra y pintar los campos [con flores:
Cuando primero aparecen las tiernas hojas [del césped
Y los capullos que aun temen las ráfagas [de Euro
Permanecen en el umbral de la vida y dudan de vestir al año,
Hasta que dulce calor y suaves lluvias [repetidas
Hagan danzar la verde sangre entre sus [venas.
Después a su llamado, llenos de con- [fianza surgen
E inchan las gemas y revientan el recinto [estrecho,
Más y más aún sus floraciones distienden,
Saludan al bienvenido sol y divierten al [día.
Después, de sus almas palpitantes, los [deleites reparan
Para perfumar los cielos y purificar el [insalubre aire:
El goce abre el corazón, y con un canto [general

Surge la primavera y conduce ya los
[buenos meses.)

¡Qué exuberante belleza y qué vigor! ¡ y qué naturaleza! Creo que admiro este pasaje con más sinceridad y lo saboreo con más deleite que Pope o Johnson, o cualquiera de los contemporáneos de Dryden, porque vivo fuera de sus mazmorras, de las mazmorras en que los encerró el propio Dryden; porque mis oídos no están resignadamente entonados con el coro de cautivos que cantan himnos en la capilla de la prisión, sino que pueden escuchar la música silvestre que agobia cada rama en el mundo libre que existe fuera de los muros.

Y no es siquiera que este pasaje soporte del todo la comparación. Cuando bebo un Barolo stravecchio en Turín, no me preocupa; ni se me llega a ocurrir, la reflexión de que existe un vino mejor en Dijon. Sin embargo, el poema ahí está; y hubo mejor clase de poesía, sin contar la de Milton por supuesto, hasta en la perversa y torcida generación que precedió a Dryden. Aquí y allá, en ese enorme montón de desperdicios, el Parnaso Carolino, podían encontrarse una que otra pequeña gema de luces más puras; y lo más genuino de la poesía de Dryden sólo se halla, y nunca en más de cuatro líneas seguidas —rara vez en más de dos—, en su primerizo, deformado y aburrido poema *Annus mirabilis*.

Pope, su gran sucesor, cuya Ilíada era un ejemplo mucho más asombroso y seductivo de esa falsa manera que cualquier trabajo del propio Dryden, y que se convirtió, como Coleridge dijo, en "la principal fuente de nuestra pseudo–poética dicción", aunque dejó abiertas las puertas a otros no tardó mucho en abandonarlos a mitad de aquel camino que los llevaba al fracaso. Llegó a tener conciencia, y durante los últimos veinte años de su vida se empeñó en ello tenazmente, de la verdadera inclinación de su genio, tanto en la sátira como en la disputa, no poniendo en éstas mayor cantidad ni más rara calidad de poesía de las que podían asimilar; no hizo por tanto más ascensiones en globo. Pope tenía menos dones poéticos que Dryden; al común que sus contemporáneos trabajó con un pobre vocabulario; y su versificación, quizá más uniformemente buena, nunca llegó a la animada excelencia de las mejores obras de Dryden. Lo que le eleva casi a las regiones de la poesía verdadera es una profunda y sincera pasión. Pope tenía un alma en su cuerpo, una aérea e ígnea partícula, en tanto que Dryden no tenía sino un montón de tierra, y podía alcanzar noblezas a las cuales nunca llegó Dryden. Pero ni en la Elegía a la memoria de una dama desdichada el fuego arde libre de humo, y lo legítimo de la emoción no justifica del todo la naturalidad y pureza de la dicción.

Las monjas no bordaban en sus celdas estrechas de convento, y el siglo dieciocho, con excepción de unos cuantos descontentos, estaba satisfecho con lo que sus principales poetas hacían. "De seguro que sería superfluo —dice Johnson— contestar la pregunta que en cierta ocasión se ha hecho acerca de si Pope era un poeta. Bastaría hacerla reversible y preguntar en contestación: si Pope no es un poeta, ¿dónde encontrar, pues, la poesía?". Se encuentra, Dr. Johnson, en el Dr. Watts.

Soft and easy is thy cradle;
Coarse and hard thy Saviour lay,
When his birthplace was a stable
And his softest bed was hay.

(Suave y cómoda es tu cuna;
Tosca y duramente tu Salvador yacía,
Cuando su nacimiento era un establo
Y su lecho más suave era heno.)

Este verso simple, con mala rima y todo, es poesía mucho más que la de Pope. Vuelve a encontrarse, querido Samuel, en tu tocayo Benjamín, otra tosca troza de madera como tú.

What gentle ghost, besprent with April
[dew,

Hails me so solemnly to yonder yew,
And beckoning woos me, from the fatal
[tree,
To pluck a garland for herself or me?

(¿Qué dulce espíritu, humedecido con
[rocío de Abril,
Me llama tan solemnemente hacia el tejo
[aquél,
Y haciéndome señas invítame, del árbol
[fatal,
A que arranque una guirnalda, para ella
[o para mí?)

Cuando Pope trataba de imitar eso, no llegaba nunca más allá de lo siguiente:

What beck'ning ghost along the moon-
[ligth shade
Invites my steps and points to yonder
[glade?
'Tis she! —but why that bleeding bosom
[gor'd, etc.

(¿Qué espíritu me hace señas en la som-
[bra de la noche de luna
Y lleva mis pasos hacia aquel claro del
[bosque?
¡Es ella! —mas, ¿por qué ese herido seno
[sangrando, etc.?)

Cuando oigo decir, con desafiador énfasis, que Pope era un poeta, me imagino que lo que se quiere es usar cierta ambigüedad de lenguaje con el propósito de crear una confusión de pensamiento. Nadie niega que Pope sea un poeta; pero esta verdad es una de las preferidas por los mentirosos, porque sirve admirablemente bien a la causa de la falsedad. Que Pope no era un poeta, es falso; mas un hombre virtuoso, que estuviese aterrado esperando el juicio final y el lago que hierve en fuego y lodo, preferiría afirmarlo.

Es imposible admirar una poesía como la de Pope con el entusiasmo de Johnson, y quedarse en ella con tan perfecto contentamiento, sin que se pierda la facultad de apreciar la buena poesía o de reconocerla cuando se está frente a ella. La infortunada franqueza de Johnson al decir al mundo cómo fué afectado por Lycidas ganó para su juicio crítico ún completo desprestigio; hay que considerar, no obstante, su reacción a cierta poesía que, a pesar de ser escrita en el siglo dieciocho, es de una naturaleza extraña y digna de otras edades; hay que considerar su actitud hacia Collins. Sentía por Collins estimación y cariño, y su corazón generoso ha de haber deseado hablar bien de la poesía de su amigo; por desgracia era un hombre honrado, y no podía hacerlo.

Dije que el primer obstáculo al tratar el problema de la poesía está en la ambigüedad ingénita del término. Mas el desarrollo de estas consideraciones nos ha llevado a un punto donde otra y quizá mayor dificultad nos espera para determinar la competencia o incompetencia del juez: me refiero a la sensibilidad o insensibilidad del que recibe la percepción. ¿Seré capaz de reconocer la poesía si llego a encontrarme con ella? ¿Poseo el órgano por el cual se percibe la poesía? La mayoría del mundo civilizado notoria e indisputablemente no lo tiene. ¿Y quién me garantiza que soy uno de la minoría que lo posee? Puedo, claro es, saber qué es lo que me gusta y admiro; puedo gustarlo y admirarlo intensamente; pero, ¿quién me puede asegurar que eso es poesía? ¿Es mi razón, al pensar eso, algo más que esto: que la poesía por lo general es considerada como la forma más alta de la literatura, y que la opinión que tengo de mí mismo me impide creer que lo que más me gusta y admiro está muy lejos de ser lo mejor? Entonces, ¿por qué esa resistencia para admitir que quizá no se pueda percibir la poesía? ¿Por qué se cree necesario para el respeto de la propia persona afirmar que sí se puede? ¿Cuántos de los buenos y grandes, de los santos y héroes han poseído esta facultad? ¿Puede oírse el grito del murciélago? Probablemente no; pero a causa de ello, ¿habría motivo de subestimar la personalidad? ¿O se pretende persuadir al prójimo, o a uno mismo, de que sí se puede? ¿Es acaso

una cosa insoportable, y aniquilante de la propia estima, estar dentro de la mayoría?

Si un hombre es insensible a la poesía, no quiere decir que no goce los poemas. Los poemas muy rara vez consisten sólo de poesía; y el placer de su lectura puede bien obtenerse de los otros ingredientes que los forman. Estoy convencido de que la mayor parte de los lectores, cuando se imaginan que están admirando poesía, son defraudados por la inhabilidad para analizar sus sensaciones, y de que lo que realmente admiran no es la poesía del pasaje frente a sus ojos, sino otra cosa ahí contenida, que les gusta más que la poesía.

Comencemos con un ejemplo demasiado obvio. Algunas devotas señoras me han dicho que para ellas la poesía más bella es la de Keble. Keble es un poeta; hay en verdad cosas en el Año Cristiano que pueden ser admiradas por los ateos; pero lo que las damas devotas más aprecian en él, tal como lo hubiera deseado el mismo Keble, no es su poesía; y dudo mucho si cualquiera de ellas, al ser solicitadas para escoger el mejor poema del libro, vayan directamente al Segundo Domingo después de la Pascua. La buena poesía religiosa, ya sea en Keble o en Dante o en Job, es posible que sea más justamente apreciada y con más claridad saboreada por los faltos de devoción.

Hubo durante el siglo pasado un nutrido grupo de wordsworthianos, según eran llamados. Grupo que por hoy se ha reducido, aunque la verdadera apreciación de la poesía de Wordsworth no ha disminuído en proporción: sospecho que quizá hasta haya aumentado. Los wordsworthianos, como dijo de ellos Matthew Arnold, eran capaces de elogiar a su poeta por las cosas equivocadas. Fueron atraídos principalmente por lo que puede llamarse su filosofía; aceptaban su creencia en la moralidad del universo y la tendencia de los acontecimientos hacia el bien; hasta estaban dispuestos a participar su concepto de la naturaleza como un sér viviente, reflexivo y benigno, concepto tan puramente mitológico como el de las dríadas y de las náyades. En cambio no fueron en apariencia sensibles a ese grito, a esa expresión que atraviesa el corazón y arranca lágrimas a los ojos de los miles a quienes no les importan nada las opiniones y pensamientos del poeta; y por mucho que con razón admiraran la profundidad de su visión en la naturaleza humana y la nobleza de sus ideas morales, estas cosas con las que su poesía estaba en estrecha y armoniosa alianza son diferentes de la poesía misma.

Cuando examino mi mente y procuro discernir con claridad en el asunto, no puedo con honradez aceptar que existan esas cosas que se llaman ideas poéticas. Me parece que ninguna verdad es demasiado valiosa, ninguna observación demasiado profunda, y ningún sentimiento demasiado apasionado para que no pueda ser expresado en prosa. Lo más que podría admitir es que algunas ideas, no así otras, se prestan mejor para la expresión poética, así como que reciben de la poesía un realce que las glorifica y casi las transfigura, y que no se perciben como una cosa separada a no ser por el análisis.

"El que hallare su vida, la perderá; y el que perdiere su vida por causa de mí, la hallará". Esta es la verdad más importante que se haya dicho, y el descubrimiento mayor que se haya logrado en el mundo moral; pero no encuentro en ella ninguna cosa que pueda llamarse poética. Por otro lado, cuando la Sabiduría dice en los Proverbios, "mas el que peca contra mí, defrauda su alma: todos los que me aborrecen amarán al mundo", eso es para mí poesía, sólo por las palabras en que viene arropada la poesía; y por lo que respecta al séptimo verso del Salmo 49 del Libro de Oraciones, "mas ningún hombre debe entregar a su hermano, ni hacer pacto alguno con Dios por él", eso es para mí poesía, tan emotiva que me es casi imposible evi-

tar que mi voz tiemble al leer la frase. Y que éste es el efecto del lenguaje, puedo comprobarlo por medio de un experimento: la misma idea, en la versión de la Biblia, "ninguno puede redimir a su hermano ni dar a Dios rescate por él", puedo leerla sin ninguna emoción.

La poesía no es la cosa que se dice, sino la manera de decirla. ¿Puede entonces ser aislada y estudiada por sí misma?. Pues la combinación del lenguaje con su contenido intelectual, su significado, constituye una unión tan íntima como bien puede imaginarse. ¿Existiría eso que se considera poesía pura, poesía independiente de significado?

Aun en los casos en que la poesía tenga un significado, como acontece usualmente, no sería recomendable aislarlo.

"La poesía da el placer máximo —dice Coleridge— cuando sólo es entendida en términos generales y no de manera perfecta"; y algunas veces el entendimiento perfecto casi aniquila el placer. El Palacio Encantado es uno de los mejores poemas de Pope, siempre que nos resignemos a nadar en medio de las sensaciones que evoca y a aprender vagamente la alegoría que encierra. Nos sentimos incómodos, por lo menos así me acontece, cuando empezamos a percibir lo exacta que es en detalle dicha alegoría; es decir, cuando comienza a revelársenos que la puerta del maravilloso palacio es la boca de Roderick Usher, las perlas y rubíes sus dientes y labios, las banderolas amarillas, su cabellera, los terraplenes lisos y pálidos su frente, y cuando se nos reduce a sólo esperar, puesto que no es sino una simple esperanza, que los alados perfumes no tengan nada en común con la loción para el cabello.

El significado pertenece al intelecto, no así la poesía. Si no fuese así, el siglo dieciocho habría sido capaz de escribir mejor. Como están las cosas por hoy, ¿quiénes son los poetas ingleses de esa época en los que preeminentemente se puede escuchar y reconocer el verdadero acento poético que se destaca con nitidez del dialecto contemporáneo? Estos cuatro: Collins, Christopher Smart, Cowper y Blake. ¿Y qué otras características tenían estos cuatro en común? Eran locos. Recordemos a Platón: "El que sin la locura de las Musas en su alma llega golpeando a la puerta de la poesía y piensa que el arte lo hará más apto para ser llamado un poeta, encuentra que lo que compone en sus sobrios sentidos es arrojado al precipicio por la poesía de los locos".

Que el intelecto no es la fuente de la poesía; que prácticamente obstruye su producción; y que ni siquiera es digno de confianza para el reconocimiento de la poesía, se aprecia mejor en el caso de Smart. Ni el premio establecido en esta Universidad por el Rev. Thomas Seaton, ni la contemplación sucesiva de cinco distintos atributos del Ser Supremo, pudo incitarlo hacia la buena poesía mientras estaba en sus cinco sentidos. El único poema por el cual se le recuerda, un poema que llegó a realizarse en el más benigno clima del siglo diecinueve y ha inspirado uno de los mejores poemas del veinte, fué escrito, si no prácticamente internado en un manicomio —como la traducción dice— al menos muy poco tiempo después de haber sido dado de alta; y cuando el siglo dieciocho, la edad de la cordura y de la inteligencia, coleccionó sus obras poéticas, excluyó ésta por "llevar pruebas inequívocas de melancolía en la reciente rareza de su mente".

De Collins y Cowper, aunque conocieron los misterios del manicomio, no se sabe que hayan escrito allí algo de sus poesías; y Blake nunca llegó a estar tan loco para que se le encerrara. Pero algunos elementos de la naturaleza de estos poetas, fueron más o menos insurgentes en contra de la tiranía centralizada del intelecto, y sus cerebros no fueron tronos en donde se sentara con seguridad el gran usurpador. Y así vino a acontecer extrañamente el

que en el siglo dieciocho de la prosa y la poesía defectuosa y poco satisfactoria, brotara un venero de la más pura inspiración. Pues el más poético de todos los poetas es Blake. Encuentro que su nota lírica es tan bella como la de Shakespeare y más bella que la de cualquier otro; y le considero más poético que Shakespeare, a pesar de que Shakespeare tenga mucha más poesía, ya que la poesía prepondera más en Blake que en Shakespeare sobre cualquiera otra cosa, y en lugar de ir a desembocar en un río mayor puede beberse pura en uno de sus delicados arroyuelos. Shakespeare es rico en pensamiento, y su significado tiene fuerza suficiente para conmovernos, no importa si la poesía está ausente: el significado en Blake es con frecuencia poco importante o virtualmente no existe, de tal manera que podemos escuchar con todo nuestro poder auditivo sus melodías celestes.

Y el mismo Shakespeare, que tenía tantas cosas que decir, a veces escanciaba su encantadora y exquisita poesía sin decir nada.

Take O take those lips away
That so sweetly were forsworn,
And those eyes, the break of day,
Lights that do mislead the morn;
But my kisses bring again,
bring again,
Seals of love, but seal'd in vain
seal'd in vain.

(Apartad, oh, apartad esos labios
Que tan dulcemente fueron perjuros,
Y esos ojos, el alba del día,
Luces que descarrían a la mañana;
Mas mis besos traen de nuevo,
traen de nuevo,
Sellos de amor, mas sellados en vano,
sellados en vano.)

Esto es una tontería, y no tiene sentido; pero es poesía arrebatadora.

Cuando Shakespeare llena esa poesía con pensamientos, y con pensamientos dignos de ella, como en *Fear no more the heat o' the sun* o *O mistress mine, where art thou roaming?*, esas composiciones, las cimas más altas de lo lírico, son sin duda mejores y quizá más emotivos poemas, pero difícilmente podría decir de ellos que son más poéticos.

Blake, por el contrario, nos da con más frecuencia, como Shakespeare de vez en vez, una poesía limpia, o adulterada con tan pequeñas dosis de significado que nada excepto una emoción poética se percibe e interesa.

Hear the voice of the Bard,
Who present, past and future sees;
Whose ears have heard
The Holy Word
That walk'd among the ancient trees,

Calling the lapsèd soul
And weeping in the evening dew;
That might control
The starry pole.
And fallen, fallen light renew.

'O Earth, O Earth, return!
Arise from out the dewy grass;
Night is worn,
And the morn
Rises from the slumberous mass.

'Turn away no more;
Why wilt thou turn away?
The starry floor,
The watery shore
Is giv'n thee till the break of day.'

(Oye la voz del Poeta,
Que el presente, el pasado y el futuro ve;
Cuyos oídos han escuchado
La Santa Palabra.
Que caminaba entre los árboles anti-
[guos,

Llamando a la caída alma
Y llorando en el rocío de la tarde;
Que pudiera dominar
Al rutilante polo,
Y a la caída, a la caída luz renovar.

"¡Oh, Tierra, Oh, Tierra, regresa!
Asciende del húmedo césped;
La noche se ha gastado,
Y la mañana
Se eleva de entre la masa soñolienta.

"No te apartes más;
¿Por qué has de apartarte?

El rutilante suelo,
La líquida playa
Te es dada hasta que rompa el día".)

Esa grandiosidad misteriosa sería menos imponente si fuese menos misteriosa; si las ideas en embrión que contiene dieran forma y contorno, y la sugestión se condensara en pensamiento.

Memory, hither come
And tune your merry notes;
And while upon the wind
Your music floats.

I'll pore upon the stream
Where sighing lovers dream,
And fish for fancies as they pass
Within the watery glass.

(Memoria, ven aquí
Y modula tus alegres notas;
Y mientras que por el aire
Tu música flota

Yo escudriñaré por la corriente
Donde sueñan los amantes que suspiran,
Y pescan fantasías como van pasando
En el líquido cristal.)

Esto no corresponde a nada real; las alegres notas de la memoria y lo que sigue son frases huecas, cosas que no pueden imaginarse; la estrofa no hace sino enredar al lector en una red de delicia irreflexiva. Los versos que leeré a continuación posiblemente tenían un significado para Blake, y los que le han estudiado creen haberlo encontrado; pero el significado es una ridícula y tonta cosa que defrauda en comparación con los mismos versos.

My Spectre around me night and day
Like a wild beast guards my way;
My Emanation far within
Weeps incessantly for my sin.

A fathomless and boundless deep,
There we wander, there we weep;
On the hungry craving wind
My Spectre follows thee behind.

Wheresoever thou dost go:
He scents thy footsteps in the snow
Through the wintry hail and rain
When wilt thou return again?

Dost thou not in pride and scorn
Fill with tempest all my morn,
And with jealousies and fears
Fill my pleasant nights with tears?

Seven of my sweet loves thy knife
Has bereavèd of their life.
Their marble tombs I built with tears
And with cold and shuddering fears.

Seven more loves weep night and day
Round the tombs where my loves lay,
And seven more loves attend each night
Around my couch with torches bright.

And seven more loves in my bed
Crown with wine my mournful head,
Pitying and forgiving all
Thy transgressions great and small.

When wilt thou return and view
My loves, and them to life renew?
When wilt thou return and live?
When wilt thou pity as I forgive?

(Mi Espectro en torno de mí noche y día
Como una bestia salvaje guarda mi [camino:
Mi Emanación allá muy dentro
Llora sin cesar por mi pecado.

Una profundidad sin límites ni fantasmas,
Ahí vagamos, ahí lloramos;
En el hambriento viento insaciable
Mi Espectro te sigue por detrás.

El husmea tus pisadas en la nieve
Por doquiera que vayas:
Entre la lluvia y granizo invernales
¿Cuándo regresarás de nuevo?

¿Acaso tú con orgullo y desprecio
No llenas de tempestad mis mañanas,
Y con celos y temores
Llenas mis noches agradables de [lágrimas?

A siete de mis dulces amores tu puñal
Ha privado de sus vidas.
Sus sepulcros de mármol he construído [con lágrimas
Y con fríos y temblorosos temores.

Siete vidas más lloran noche y día
En torno de las tumbas donde yacen mis
[amores,
Y siete amores más asisten cada noche
Alrededor de mi lecho con antorchas
[luminosas.

Y siete amores más en mi lecho
Coronan con vino mi cabeza triste,
Compadeciendo y perdonando todas
Tus transgresiones grandes y pequeñas.

¿Cuándo regresarás y contemplarás
Mis amores, y los volverás a la vida de
[nuevo?
¿Cuándo regresarás y vivirás?
¿Cuándo te apiadarás como yo perdono?

No me siento con fuerzas para formular ideas definitivas que correspondan a esa magnífica versificación y se ajusten al intenso estremecimiento de excitación irreflexiva queesas palabras provocan en alguna región más profunda que la mente. Finalmente veamos esta estrofa, dirigida "al Acusador que es el Dios de este Mundo".

Tho' thou art worship'd by the names
[divine
Of Jesus and Jehovah, thou art still
The Son of Morn in weary Night's
[decline,
The lost traveller's dream under the
[hill.

(Aunque tú eres venerado por los divinos
[nombres
De Jesús y Jehová, todavía eres
El hijo de la Mañana en el declinar de
[la Noche cansada.
El sueño bajo la colina, del viajero
[extraviado.)

Esto quizá sea teología: no puedo imaginar ni deseo saber qué sentido teológico tenga, si tiene alguno: es pura poesía que se basta a sí misma, y que no deja espacio en mí para otra cosa más.

En la mayoría de los poetas, como dije, pocas veces la poesía se encuentra completamente liberada de sus usuales elementos concomitantes, de esas cosas con las que normalmente se une y parece mezclarse de una manera indistinguible. Por ejemplo:

Sorrow, that is not sorrow, but delight;
And miserable love, that is not pain
To hear of, for the glory that redounds
Therefrom to human kind, and what we
[are.

(Tristeza, que no es tristeza, sino delicia;
Y miserable amor, que no da pena
Oír de él, por la gloria que recae
De eso a la especie humana, y por lo
[que somos.)

El sentimiento que nace al leer estas líneas es de naturaleza compuesta,. ya que una de las partes constituyentes se debe a la profundidad y a la penetrante verdad del pensamiento. Así de nuevo:

Though love repine and reason chafe,
There came a voice without reply,—
''Tis man's perdition to be safe,
When for the truth he ought to die'.

(Aunque el amor se queje y la razón se
[excite,
Hoy una voz más sin respuesta—
"Es la perdición del hombre estar a salvo,
Cuando por la verdad tiene que
[morir".)

Puede decirse que mucha de la emoción que se enciende por la lectura de estos versos se debe a la nobleza del sentimiento. Pero en estas seis simples palabras de Milton

Nymphs and shepherds, dance no more—

(Ninfas y pastores, no dancéis más)

¿qué es lo que arranca lágrimas, como yo sé por experiencia, a más de un lector? ¿Qué es lo que hay en el mundo que nos hace llorar? ¿Por qué las meras palabras tienen ese efecto físico de *pathos* cuando el sentido del pasaje es alegre y trivial? Lo único que podría decir es que son poesía, y que a ello se deben y encuentran su senda en eso que es oscuro y latente en el hombre,. algo más antiguo que la constitución actual de su naturaleza, como los restos de pantanos que se encuentran aquí y allá en las tierras desecadas de Cambridgeshire.

Siempre he considerado la poesía como algo más físico que intelectual. Hace uno o dos años, al mismo tiempo que otras personas, recibí de Estados Unidos una encuesta en la que se me invitaba para que diera mi definición de la poesía. Contesté que me era tan difícil definir la poesía como sería para un perro terrier definir una rata, pero que me parecía que ambos —mi encuestador y yo— reconoceríamos cualquier objeto por los síntomas que provocara en nosotros. Uno de estos síntomas fué descrito, relacionado con otra clase de objetos, por Eliphaz el Temanita, de esta manera: "Un espíritu, una sombra pasó por mi cara, y el vello de mi carne se me puso de puntas". La experiencia me ha enseñado, cuando me afeito por las mañanas, estar pendiente de mis pensamientos, porque, si una línea de poesía anda por mi memoria, mi piel se eriza de tal manera que la navaja deja de servir. Este síntoma extraño va acompañado de un escalofrío que me recorre la espina; a veces sufro otro que consiste en la sensación de un nudo en la garganta y de agua en los ojos; y hay un tercero que sólo podría describir con la ayuda de una frase de Keats contenida en una de sus cartas, en donde dice, hablando de Fanny Brawne, "cualquier cosa que me trae el recuerdo de ella me atraviesa como una lanza". El asiento de esta sensación es la boca del estómago.

Mis ideas acerca de la poesía necesariamente han de estar teñidas, quizá diría manchadas, por la circunstancia de que mi contacto con ella ha venido por dos lados. Decíamos antes que poesía es un término muy amplio, e inconvenientemente comprensivo: tan incomprensivo que, por ejemplo, incluye dos libros, afortunadamente no voluminosos, escritos por mí. Sé bien cómo fueron dados a luz; y aunque no tenga derecho para suponer que cualquier otra poesía haya sido producida de la misma manera, tengo razones para creer que al menos alguna poesía, y muy buena poesía, así lo ha sido. Wordsworth, por ejemplo, dice que la poesía es el desbordamiento espontáneo de poderosos sentimientos, y Burns nos ha dejado esta confesión, "En dos o tres ocasiones de mi vida he compuesto más bien del deseo que del impulso, pero nunca satisfactoriamente". En síntesis, creo que la producción poética, en su primera etapa, es menos un proceso activo que uno pasivo e involuntario; y si se me obligara, no a definir la poesía, sino a nombrar la clase de cosas a la que pertenece, yo la llamaría una secreción; ya sea una secreción natural, como la trementina en el árbol, o bien una secreción mórbida, como la perla en la ostra. Creo que mi caso, aunque no trabaje con la materia tan hábilmente como la ostra, es de la última clase; pues rara vez he escrito poesía sin que me haya sentido más bien enfermo, y la experiencia, si agradable, por lo general ha sido agitada y agotadora. Y sólo para que ustedes vean lo que hay que evitar, les daré una somera idea del proceso.

Después de beber una pinta de cerveza en el almuerzo —la cerveza es un sedativo para el cerebro, y las tardes son la porción menos intelectual de mi vida— salía a dar un paseo de dos o tres horas. Mientras caminaba, pensando en nada particular, sólo viendo las cosas a mi alrededor y siguiendo el avance de las estaciones, a veces venían a mi mente, con una repentina e incontenible emoción, una o dos líneas de verso, y otras una estrofa entera, acompañada, no precedida, por una vaga noción del poema del que formarían parte más tarde. Luego me llegaba por lo general un momento de calma, aproximadamente de una hora; después, a veces, el motivo volvía a bullir nuevamente. Digo bullir, porque, hasta donde yo podía comprender, la fuente de las inspiraciones así ofrecidas al cerebro era un abismo del que ya he tenido oportunidad de mencionar: la boca del estómago. Cuando llegaba a casa, las anotaba, dejando, claro es, mu-

chas lagunas, con la esperanza de que una inspiración posterior las llenara otro día. Así acontecía a veces, si salía a dar mis paseos en un estado de mente receptivo y expectante; mas otras veces había que echarle una mano al poema y completarlo con el cerebro, lo que era causa de molestia y ansiedad y que entrañaba ensayos y decepciones, que en ocasiones acababan en fracasos. Recuerdo ahora nítidamente cómo se originó el último poema de mi primer libro. Dos de las estrofas, no diré cuáles, vinieron a mi mente, tal como aparecen impresas, cuando cruzaba la esquina de Hampstead Heath, entre el Spaniard's Inn y el pasillo que conduce a Temple Fortune. Una estrofa tercera nació después de tomar el té y de acariciarla un poco.

Para completar el poema me era necesaria otra, pero no vino: tuve, pues, que insistir en ella y componerla, asunto que resultó muy laborioso. La escribí trece veces, y pasaron más de doce meses antes de que me saliera.

Por ahora creo que ustedes ya estarán saciados de anatomía, patología y autobiografía, y que no se opondrían a que me retirara de esta incursión en los extraños y ajenos campos de la crítica literaria. Diré a todos adiós para siempre. No diré como Coleridge que haré regresar mi mente inmortal al profundo descanso de un dócil y humilde contentamiento; regresaré con alivio y agradecimiento a mi propia y justa tarea.



○ P O E M A S ○

LA ROSA DEL CUERPO

NO es mi cuerpo la espuma, la ceniza,
el tallo congelado del olvido,
es la ola constante en que te vivo,
sola llama de amor, enardecida.

Litoral que te lleva contenida
mi cuerpo se desnuda en tus latidos,
y en su herido silencio soy un río
de mi sangre a tus labios, rosa herida.

Cuerpo mío que habrá de ser mi tumba,
un silencio del mar preso entre escombros
de la tierra que todo lo sepulta;

pero al fin el deshielo de la muerte
me dejará tu amor, desnudo, solo,
para vivir contigo eternamente.

LA ROSA DEL POLVO

EN muerta soledad oscurecido
el sueño ya se apaga entre mi cuerpo,
su luz se cae en otro helado sueño
hacia la arena oscura del abismo.

Rosa de soledad, mueres conmigo,
tus pétalos son alas de silencio,
un perfume de pájaros huyendo
del solo corazón donde agonizo.

No te alejes de mí, rosa encendida,
no me dejes herido cuando el agua
de su blanca prisión llora en la nieve:

dame toda la luz, tu verde orilla,
el cielo que ha soñado tu mirada
y se ahogará la rosa de la muerte.

LA FLOR DEL AGUA

SI tú me lo dijeras
te preguntara:
¿en dónde empieza el agua
para cortarla?

¿Comenzará en la nieve,
aprisionada?...

¿La encontraré en los ríos
si va descalza?...

¿Se dormirá en tu sueño
de tan delgada?...

Si tú me lo dijeras...
pero lo callas.

¡Dime, donde está el agua!
¿Por qué el mar la deshace
junto a la playa,
y en pájaros de espuma
la deja ahogada?...

Si tú me la trajeras...
¡cuánto la amara!

... Y el agua se hizo flor
en tu mirada.

JORGE GONZALEZ DURAN

TANTO TIENES CUANTO ESPERAS
Y EL CIELO PADECE FUERZA
O
LA MUERTE BURLADA

(*Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Sena*)

POR JOSE BERGAMIN

"Muerte, ¿dónde está tu victoria?
¿Dónde, muerte, tu aguijón?"

SAN PABLO.

MISTERIO EN TRES ACTOS

La acción en la ciudad de Siena, en la primavera del año 1377. Empieza al anochecer del martes de carnaval y termina al amanecer del miércoles de ceniza.

ACTO TERCERO

Un tinglado de tablas sobre el que se levanta el patíbulo y que ocupa la mayor parte de la escena. El armazón, sobre el que pende la cuchilla, de espaldas al espectador y mirando al fondo del escenario, que se supone un amplio espacio o plaza, más bajo que el nivel del tablado para que pueda subir hasta él, desde el fondo, el rumoreo de la muchedumbre invisible. Unos escalones de madera separan el tinglado del trozo de calle lateral que queda libre en el escenario.

Está amaneciendo. Una luz blanquecina y turbia disuelve, poco a poco, los últimos alientos nocturnos. Conforme va avanzando el diálogo se va esclareciendo esta luz, esparciéndose por la escena, hasta quedar ésta iluminada y transparente.

Santa Catalina aparece arrodillada al pie del patíbulo, inmóvil, como si estuviera rezando. Todo es silencio, hasta que se escucha decir, rompiendo en el albor matinal del cielo, como alondra, la canción que sigue:

"Tras de un amoroso lance
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Para que yo alcance diese
a aqueste lance divino
tanto volar me convino
que de vista me perdiese;
y con todo, en este trance,
en el vuelo quedé falto;
mas el amor fué tan alto,
que le di a la caza alcance.

Cuando más alto subía,
deslumbróseme la vista,
y la más fuerte conquista
en oscuro se hacía;
mas por ser de amor el lance
di un ciego y oscuro salto,
y fuí tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Cuanto más alto llegaba
de este lance tan subido,
tanto más bajo y rendido
y abatido me hallaba;
dije: no habrá quien alcance;
y abatíme tanto, tanto,
que fuí tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Por una extraña manera
mil vuelos pasé de un vuelo,
porque esperanza de cielo
tanto alcanza cuanto espera;
esperé solo este lance,
y en esperar no fuí falto,
pues fuí tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance".

El aire que ha ido encendiéndose y trasparentándose, poco a poco, trae consigo, rompiendo la agonía del alba, un toque repetido de campana: el primer toque de oración. Entra solo, y silenciosamente, como si no quisiera ser

percibido, Fray Raimundo. Más que andar, se desliza por la escena, hasta llegar al sitio en que está arrodillada la Santa, al pie del patíbulo. Permanece a su lado, mudo, durante unos momentos. Luego, la Santa se pone en pie, sin mirarlo, como si le hubiera presentido. Están los dos solos, en estos momentos primeros del alba que angustian el corazón como si detuvieran su latido.

FRAY RAIMUNDO.—Extraño sitio es éste para rezar, Catalina.

SANTA CATALINA.—"En todas partes se encuentra la oración, porque siempre lleva consigo el lugar donde Dios habita por la Gracia. Allí es donde debemos rezar: en la casa de nuestra alma; donde están rezando continuamente nuestros santos deseos".

FRAY RAIMUNDO.—¿Tus deseos se queman en tu sangre?

SANTA CATALINA.—"Los deseos se encienden a la luz de la inteligencia para espejarse en ella; para mirarse en ese fuego de la divina caridad, que arde por la sangre esparcida: por la generosidad del amor que recogió la sangre en el vaso del alma".

FRAY RAIMUNDO.—¿Cómo conoces tu pasión si la pones fuera de ti misma?

SANTA CATALINA.—Por la sangre. "Que a ésto se debe atender, al conocimiento que de la sangre se embriaga; al que en la sangre arde y consume la propia voluntad".

FRAY RAIMUNDO.—Por la penitencia.

SANTA CATALINA.—"Si hago principio de mi vida la penitencia corporal edifico la ciudad del alma sobre la arena. Cualquier vientecillo la derribará, nada podré poner encima. Pero si yo empiezo construyendo sobre la verdad, fundándome sobre la piedra viva de Cristo... no haré fábrica, por grande que sea, que no se sostenga firmemente; no habrá viento, por contrario que sea, que pueda dar con ella en tierra".

FRAY RAIMUNDO.—¿No temes que un viento contrario de amor prenda tus deseos en llamarada haciendo zozobrar tu alma?

SANTA CATALINA.—"El alma que no se ve a sí misma por sí misma, sino que se ve a sí misma por Dios, y a Dios por Dios solo, viéndose de este modo, viendo el efecto de su fogoso amor consumido, encuentra las imágenes de las criaturas en Dios, y en sí misma encuentra a Dios como imagen suya. Porque aquel amor en que se está mirando, es el que Dios le tiene... Entonces, su deseo la dispone a amarse a sí misma en Dios y a Dios en sí misma: porque le sucede como al que se mira en el remanso de una fuente, que al ver su propia imagen en el agua, en ella se ama y se deleita; y si éste es cuerdo, antes se moverá al amor del agua que al amor de sí mismo; porque si no se hubiera visto en el agua no se hubiera podido amar ni deleitar con ello. Ni hubiera podido corregir algún defecto de su rostro, que la imagen del agua le enseñara".

FRAY RAIMUNDO.—Ahora estás mirándote en un agua quieta, que es el espejo de la muerte.

SANTA CATALINA.—(*Corrigiéndole*). Que es el espejo de la sangre. (*Se acerca al tajo de la cuchilla y dice*): Cuando este apagado espejo mortal se encienda con la sangre, esa dura imagen que ahora nos refleja, le abrirá al sol de la verdad la imagen divina de su rostro. (*Intenta poner su cabeza bajo la cuchilla*). Es tanto mi amor propio, Fray Raimundo, que no me deja sitio para medir con mi cuello este resquicio de la muerte; que aún no es digna mi sangre de burlarla.

FRAY RAIMUNDO.—(*Entre sorprendido e inquieto*). ¿Qué sangre ha de querer burlar la muerte?

SANTA CATALINA.—La suya.

FRAY RAIMUNDO.—¿No será que la tuya le engaña?

SANTA CATALINA.—"La desmesurada y ferviente bondad de Dios le engañó; y creándole tanto afecto y amor por el deseo divino, que no sabía estarse sin él diciendo: estáte conmigo y no me abandones, que así me estaré siempre bien y moriré contento. Y tenía apoyada su cabeza sobre mi pecho. (*Mirando siempre a la cuchilla*). Yo sentía, entonces, jubilosamente, el olor de su sangre juntándose al olor de la mía; la cual yo sólo deseo que se esparza por el dulce esposo Jesús. (*Volviéndose hacia Fray Raimundo*). Creciendo entonces este deseo de mi alma y sintiendo el miedo que él tenía, le dije: ten fortaleza, dulce hermano mío, que ya pronto llegaremos a la boda; tú irás bañado en la dulce sangre del Hijo de Dios, con el dulce nombre de Jesús, el cual yo quiero que no se aparte jamás de tu memoria. Y yo te esperaré en el lugar de la justicia. Su corazón perdió así

el miedo, y en su rostro se transformaba la tristeza en alegría; y gozaba y se alegraba, exclamando: ¿de dónde me viene tanta gracia, que la dulzura de mi alma me va a esperar al lugar santo de la justicia?

"¡Ya veis cuánta luz había alcanzado que le llamaba santo al patíbulo!... Y decía: yo iré tan glorioso y tan fuerte, que me parecerán miles de años los que tarde en llegar, pensando que allí me esperáis..."

Conforme ha ido diciendo la Santa estas palabras, y sin ella sentirlo, entregada ardorosamente a su relato, han ido entrando en escena diversas gentes, percibiéndose un rumor vago al fondo de la escena, como el de una multitud en fiesta. Fray Raimundo, que escuchaba inquieto a la Santa, sin atreverse a interrumpirla, al cabo se separa de ella, adelantándose hacia la escalerilla del patíbulo. Por fin, Catalina vuelve la mirada a su alrededor como si despertase, dándose cuenta del momento que llega. Como haciendo un enorme esfuerzo sobre sí intenta mantenerse en pie, pero sus rodillas se doblan, y queda de este modo en el suelo, como si rezase:

SANTA CATALINA.—(*En voz muy débil, imperceptible, casi suspirándolo, dice*): "¡María!"...

Han entrado en escena a Tuldo entre los guardianes. Va precedido del verdugo y seguido de las tres Mantellatas *y los tres Monjes, que se quedan al pie de la escalerilla. Suben solamente con Tuldo, el verdugo y dos de sus guardianes. Los otros contienen, a los lados, a una supuesta muchedumbre. Vuelve a oírse tañer una campana con toque alegre de oración. Toda la escena envuelta en la luz clara del alba se siente como estremecida de un zumbido de abejas en colmena por el rumor de la multitud invisible. Al pie de la escalerilla del patíbulo, Fray Raimundo, que esperaba a Tuldo, le acoge y acompaña, subiendo a su lado. La Santa, que se ha puesto en pie, ha recobrado toda su decisión y aplomo al ver llegar a Tuldo. Este marcha como abandonado a una indecible música que ritma su paso blandamente; su rostro transfigurado y encendido, sonríe, buscando con la mirada a la Santa; cuando la ve, su sonrisa rompe claramente en un reír alegre, puro, sin exceso; como si bromease, y, en son de juego, con sencillez y gracia, que transparenta una atención profunda, se dirige a la Santa para decirle:*

TULDO.—¡Tú!

La Santa, que ha comprendido su deseo, le hace la señal de la cruz sobre el rostro, como se le hace a un niño. Luego dice:

SANTA CATALINA.—"¡Andando! ¡A la boda! ¡Oh dulce hermano mío, qué pronto estarás en la vida duradera!..."

Fray Raimundo le lleva hasta el sitio de la cuchilla. Un silencio absoluto se hace en toda la escena al aparecer Tuldo ante la supuesta muchedumbre, dando la espalda al público. Después, y durante los dos siguientes parlamentos de la Santa, se oye rezar a los tres Monjes y las tres Mantellatas *que quedaron al pie del patíbulo, diciendo, alternativamente, por tres veces:* Kyrie eleyson, *y luego:* Christe eleyson, Christe audi nos, Christe ex-audi nos. *Mientras la Santa, con pleno dominio de sí, enteramente sosegada, dice, como si implorase a los cielos:*

SANTA CATALINA.—"¡Oh piadosa sangre por la que se nos ha destilado la piadosa misericordia! Tú eres aquella gloriosa sangre donde el hombre ignorante pudo conocer y mirar la verdad del Padre eterno; que con esta verdad y amor inefable, fuimos creados a imagen y semejanza de Dios. Esta fué su verdad, que se nos dió para que participásemos y gozásemos de aquel sumo bien suyo tal como él lo siente de sí mismo. En la sangre se nos ha manifestado esta verdad porque para otro fin que éste no pudo ser creado el hombre".

Tuldo se vuelve hacia la Santa en una mirada de súplica y amor, sonriéndole con ternura. La Santa se le acerca, y ya, dirigiéndose solamente a él, continúa:

SANTA CATALINA.—"¡Oh sangre! ¡Tú disolviste las tinieblas, dándole luz al hombre para que conociese la verdad y la santísima voluntad del Padre eterno! ¡Tú has llenado el alma de Gracia, de la que ella toma la vida, arrancándose a la muerte eterna!... ¡Tú ardes y consumes el alma en el fuego de la divina caridad: porque consumes todo lo que encuentras en el alma que no sea la voluntad de Dios!"

Mientras va diciendo lo que sigue, inclinada sobre Tuldo, le abre el cuello de la camisa,

ayudándole a colocar la cabeza debajo del tajo de la cuchilla.

SANTA CATALINA.—"Pero tú no la afliges ni la marchitas por culpa del pecado mortal. ¡Oh dulce sangre! Tú la despojas de su propio amor sensitivo... tú la vistes del fuego de la divina caridad; porque no podría gustar de ti, sangre, si tú no la vistieras de fuego, que por fuego de amor fuiste esparcida..."

La Santa calla, y al separarse un poco de Tuldo, éste dice muy firme y claramente:

TULDO.—"¡Lo quiero!"

El silencio se hace tan agudo como si la luz se afilase en él, penetrando en la misma carne que corta la cuchilla. Luego, crece un rumor inmenso, que cesa, instantáneamente, al adelantarse la Santa, llevando recogido en su falda un gran bulto, que es el de la cabeza cortada, y que traspasa de sangre su túnica, empapándole todo el cuerpo.

SANTA CATALINA.—*(Con una exaltación sobrehumana que va creciendo hasta el final, sin interrumpirse, cayendo como una catarata musical de palabras, y, mientras los Monjes y* Mantellatas, *con Fray Raimundo, han caído de rodillas). (Gritando).*—"¡Arriba, arriba! ¡No durmamos más!... *(Bajando la voz).* ¡Que entre mis manos tengo una cabeza cortada y la siento tan dulcemente que ni el corazón puede ya pensarlo, ni decirlo la lengua, ni los ojos verlo, ni escucharlo los oídos! *(Mira a su alrededor como si no viera y continúa).* De nuevo me quiero vestir de sangre y despojarme de todo otro vestido que hubiera llevado hasta ahora.

"¡Yo quiero la sangre, que en la sangre se satisface y satisfará el alma mía!

"Me engañaba cuando buscaba entre las criaturas. Porque lo que quiero, es, en el tiempo de la tribulación, sentirme acompañada de la sangre y las criaturas, y beber el dolor y el amor suyo en la sangre... *(Bajando de tono como si buscase un descanso).* Y así, en el tiempo de la guerra, gustaré la paz; y en la amargura, la dulzura... Y al ser privada de las criaturas y de la dulzura del padre, encontraré al Creador y al sumo y eterno Padre.

(Mirando otra vez alrededor y con exaltación dolorosa).

"¡Bañaos en la sangre y gozad como yo gozo por odio santo de mí misma!"

La enorme tensión del vacío, que el silencio total hacía cada vez más intensa, empieza a disminuirse y aflojarse, conforme se va percibiendo el canto que, al final de la escena, lo dominará todo, entendiéndose entonces, claramente, en él, las estrofas del Pange Lingua: Tantum Ergo Sacramentum).

SANTA CATALINA.—"¡Oh dulce sangre que resucitaste a los muertos! ¡Sangre que diste vida; que disolviste las tinieblas en las ciegas mentes de las criaturas de razón, dándoles la luz!

Levantando, hasta el fin, el tono, pero con más dulzura y calurosamente.

"¡Dulce sangre que has unido a los discrepantes! Tú vestiste de sangre a los desnudos. Tú alimentaste a los hambrientos, dándote en bebedizo a los que tuvieron y tienen sed de sangre. Tú, con la leche de tu dulzura, nutriste a los pequeños: a los que se hicieron pequeños por una verdadera humildad e inocentes por una pureza verdadera.

"¡Oh sangre!

"¿Quién no se emborracha de ti? Solamente los egoístas amadores de sí mismos: y ésos, porque no sienten tu perfume..."

Al decir las últimas palabras y sintiéndose como envuelta en los versos del Pange Lingua: Tantum Ergo Sacramentum, *que dominan enteramente todo, deja caer la cabeza, que rueda por el suelo. Y ella queda en pie, inmóvil, arrobada en un místico anonadamiento.*

CAE EL TELON

EPILOGO
(1)

(Roma — Vaticano) — Hacia 1378

CUADRO PRIMERO

A cortinas corridas salen diversos personajes de los que formaron comparsa en el acto primero, entre ellos, el capitán, el estudiante, el licenciado, etc. También algunos frailes y viejas. Viene con ellos el ganchudo sacristán, más agarabatado y retorcido que nunca. Llevan, en-

tre todos, cargado sobre unas parihuelas, como en el entierro del acto primero, un enorme pellejo de vino vestido con hábitos sacerdotales. Traen un estandarte en el que figuran pintados una cruz gamada y un fascio o haz de flechas, al pie de la cifra 666, y un esqueleto de cartón que figura la muerte con una gran guadaña. Todos vienen borrachos, destrozados los trajes, sucios, tiznados y manchados cuerpos y rostros. Vienen en són de baile y canción de carnavalada.

SACRISTÁN.—¡Viva la muerte!

CAPITÁN.—¡Arriba la guadaña!

LICENCIADO.—¡Muerte segadora!

ESTUDIANTE.—¡Muerte amparadora!

CAPITÁN.—¡Muerte emperadora!

SACRISTÁN.—¡Viva la muerte!

LICENCIADO.—¡Arriba la guadaña!

ESTUDIANTE.—El diablo tiene cara de Embajador de España.

CAPITÁN.—¡Muerte, gran Señora!

LICENCIADO.—¡Muerte, engañadora!

ESTUDIANTE.—¡Muerte, burladora!

CAPITÁN.—¡Viva la muerte! ¡Arriba su guadaña!

SACRISTÁN.—¡Arriba el vino! ¡Arriba la sangre de Cristo!

LICENCIADO.—¡Alto el carro! Depositemos aquí a Su Reverencia.

Ponen las parihuelas con el pellejo de vino en el suelo haciéndole gran ceremonia; se arrodillan ante él, persignándose exageradamente y dándose grotescos golpes de pecho. Luego, el Sacristán se adelanta, llevando cogida de los pelos a una vieja, a la que, entre todos, arrancan los harapos que la vestían, dejándola enteramente desnuda, descarnada, y poniéndola debajo del enorme pellejo de vino, de modo que, cuando éste lo rompa el capitán con su espadón, clavándoselo hasta la empuñadura, todo el vino caiga en catarata sobre el cuerpo de la vieja, bañándola enteramente en su líquido rojo. Entretanto, del griterío general va saliendo el diálogo como sigue:

CAPITÁN.—(*Con énfasis gesticulante.*) ¡Todo el que abomine la espada, perezca por la espada! (*Da una cuchillada tremenda al grueso pelele de vino, que empieza a derramarse sobre el esquelético cuerpo desnudo de la vieja, mientras ésta chilla desgarradoramente, como un cerdo al que están matando, aunque procurando tragarse, entre mocos, sudores y lágrimas, todo el vino que puede.*)

ESTUDIANTE.—"Y la mujer estaba rodeada de púrpura y de escarlata y adornada de oro y de piedras preciosas, y de perlas, y tenía en su mano un vaso de oro lleno de abominación y de la inmundicia de su fornicación. Y en su frente escrito un nombre: Misterio".

Todos se precipitan, arremolinándose bajo el vino que cae, tratando de beberlo. El Sacristán, como si tuviera en la mano el hisopo, mojándola en vino, salpica con ella a todos, dando hisopadas y bendiciones, y diciendo:

SACRISTÁN.—Benedícite, benedícite. Ego te absolvo pecatos tuuos. In nomine patris bacorum, filius dionisiorum, et espiritus santus vinatorum. ¡Deo gracias! ¡Deo gracias! Amén. Amén.

LICENCIADO.—(*Al tratar de recoger el vino que cae, tropieza, cayéndose al suelo.*) ¡San Pedro me valga! ¡Que me caigo!

ESTUDIANTE.—¿Tan bajo caéis, señor licenciado?

LICENCIADO.—¡Hasta los mismísimos infiernos! ¿Dónde estamos?

CAPITÁN.—Estamos en los sótanos del Vaticano.

ESTUDIANTE.—¿Estamos? ¿O soñamos?... (*Tropieza y cae él también.*) Lo dijo el Maestro, señor mío: la religión es el vino del pueblo...

SACRISTÁN.—¡La sangre de Cristo en la Tierra! (*Tropieza y cae.*)

CAPITÁN.—¡Pues menudo vino el del Papa!

LICENCIADO.—El mejor de Roma. (*Hace como que lo bebe y paladea.*)

ESTUDIANTE.—¡El Papa se fué al hoyo cochino; y nosotros a bebernos su vino!

SACRISTÁN.—¡Papam habemus... y el vino nos bebemus!

Todos estos personajes se han ido cayendo al suelo, y dicen lo que sigue, andando siempre a cuatro pies, hasta el fin de la escena.

LICENCIADO.—(*Al estudiante.*) ¿Qué busca? ¿Qué se le ha perdido por estos suelos, señor estudiante?

ESTUDIANTE.—(*Lo mismo.*) La Teología, busco la Teología...

LICENCIADO.—¿Y para eso gruñís de ese modo? ¡Gruñís como un cerdo cebón!

ESTUDIANTE.—Cada uno gruñe como puede; y si yo lo hago de este modo es porque estoy muy convencido de la inocencia cochina de los cerdos. Los cerdos eran inocentes cuando los endemoniaron de espíritu. Ellos nada querían con el espíritu. ¡Bien lo sabe Dios! ¡Que por eso eran tan felices de sonrosados y tiernos y blancos, grises, azules!... ¡Dulcísimos y sabrosísimos en su carne!

LICENCIADO.—¡El inocente y el cochino lo sois vos!

ESTUDIANTE.—(*Con insistencia de borracho.*) ¡Los cerdos eran inocentes! ¡Lo juro por vuestra cochinísima y veneradísima madre, señor Licenciado!

LICENCIADO.—Dijo la raposa al cabrito: ¡a tu padre le salieron los cuernos desde chiquito!

CAPITÁN.—(*Cayendo en cuatro patas como los demás al intentar un trozo oratorio.*) "¡Oh edad dichosa y siglos dichosos aquéllos!...

LICENCIADO.—En los que felizmente, como ahora, andábamos a cuatro patas.

ESTUDIANTE.—¡Y lo que anduvimos a gatas!... Cuestión de raza, Licenciado. ¡La aristocracia de la sangre! Cuestión de vino. El orangután nos fastidió poniéndonos en dos pies para siempre.

SACRISTÁN.—(*Borracho perdido y tratando de golpear a la vieja, que no ha dejado de chillar todo el tiempo.*) ¡Sangre, sangre, sangre, sangre, sangre! ¡Que en la sangre se emborrachará y ahogará el alma mía!... ¡Tramposa, hechicera, hipócrita, mala mujer!...

ESTUDIANTE.—Vino, vino, para ahogar el remordimiento y hasta para olvidar a esa... a esa... (*Se le acerca al oído al Licenciado, diciéndole*): "Et vide mulierem sedentem super bestiam coccineam plenan nominibus plasphemiae".

SACRISTÁN.—"Et in fronte ejus nomen scriptum: Mysterium".

LICENCIADO.—¡La gran ramera! ¡La gran ramera! ¡La gran ramera!... ¡Roma y rema, amor, Roma y rema!... (*Hace como que nada.*)

SACRISTÁN.—(*Desde el suelo, intentando inútilmente ponerse en pie.*) ¡Viva la muerte!

CAPITÁN.—(*Lo mismo.*) ¡Arriba la guadaña!

ESTUDIANTE.—(*Haciendo como que nada por el suelo como el Licenciado.*) ¿Qué es esto? ¿Naufragamos? ¡Auxilio! ¡Socorro! ¡Naufragamos! ¡Me ahogo! ¡Me ahogo!...

Al oír los gritos del estudiante todos se precipitan buscando salir, y, arrastrándose en cuatro patas, lo van haciendo, llevando consigo el pellejo desinflado, el estandarte, el esqueleto y toda la grotesca comparsa. Suena un repiqueteo de campanas tocando a rebato, hasta empezar la escena siguiente.

CUADRO SEGUNDO

Sigue el rebato de campanas cuando se abren las cortinas y aparece en el centro de la escena el gran catafalco del Papa muerto (Gregorio XI). Están colocados sobre él sus atributos: tiara, capa pluvial, báculo... A un lado de la escena hay una baranda figurando la de un balcón que se abre, sobre Roma, al vacío. Al otro lado, hay un gran espejo donde las figuras humanas pueden reflejarse enteramente. Ante el catafalco arden dos grandes cirios.

Al empezar la escena, la figura del Papa Urbano VI, revestido de ceremonial, se oculta detrás del espejo: lleva el rostro cubierto con un antifaz blanco. Unos cuantos cardenales discurren, impacientes y nerviosos, de un lado para otro, conforme lo indique el diálogo. Entre ellos, los cardenales Orsini, Corsini, Brossano y Pedro de Luna. Tratan entre los cuatro de convencer al más viejo de ellos, el Cardenal de Roma, Tebaldeschi, para que se revista de los hábitos del Papa muerto que están sobre el catafalco. El viejo se resiste.

Del lado del gran barandal aparente, como si éste abriera sobre una gran muchedumbre invisible, suben voces que gritan:

VOCES.—¡Queremos Papa romano! ¡Queremos Papa Rey! ¡Queremos Papa papista! ¡Queremos Papa romano!

CARDENAL ORSINI.—¿No oís? ¡Es preciso, es preciso!

CARDENAL CORSINI.—¡Si no, estamos perdidos!

CARDENAL TEBALDESCHI. — (*Protestando.*) Pero esto es una farsa, una impostura...

CARDENAL LUNA.—No importa. Hay que salvar al Papa.

CARDENAL BROSSANO.—Estamos cercados: copados. Las turbas se apoderaron de todo. Tocan a rebato en la torre y se beben el vino en los sótanos, amenazándonos desde arriba hasta abajo, con la muerte.

VOCES.—(*Como antes.*) ¡A muerte los falsarios, los impostores, los idólatras!... ¡Queremos Papa romano! ¡Queremos Papa papista! ¡Queremos Papa romano!

CARDENAL LUNA.—Pronto, Cardenal, decídase. Tenemos que hacerles creer que les damos el Papa que piden.

CARDENAL TEBALDESCHI. — ¡Monseñor Bartolomeo lo es!

CARDENAL LUNA.—Monseñor no es de Roma, es de Bari. El es el Papa elegido. Vos sois de Roma y hay que haceros pasar esta noche por el Papa, para calmarlos. Es sólo un momento, Cardenal.

CARDENAL TEBALDESCHI.—(*Defendiéndose débilmente.*) ¡Pero esto es una impostura, una mentira!

CARDENAL BROSSANO.—(*Convenciéndolo.*) Es sólo un momento, Cardenal, para salvar al Papa; para que salvemos todos la vida.

VOCES.—(*Como antes.*) ¡Queremos Papa romano! ¡Papa papista! ¡Papa Rey! ¡A muerte! ¡A muerte!...

CARDENAL ORSINI.—¡Ya oís! ¿Queréis entregarnos a los asesinos?

CARDENAL TEBALDESCHI.—(*Cada vez haciendo oposición más débil.*) ¡Señor! ¡Señor!...

Entre los cuatro Cardenales, que han despojado al féretro de los atributos papales, se los van colocando a la fuerza al viejo Tebaldeschi, poniéndolo ante el espejo, de detrás del cual, sale el Papa Urbano VI, que, hasta entonces, había estado inmóvil y mudo. Cesa el rebato de campanas. Urbano, que se ha colocado de pie, al lado del espejo y frente a Tebaldeschi, mientras visten a éste, dice en voz baja y como conteniendo su ira:

URBANO.—¡Impostores! ¡Cobardes!

CARDENAL LUNA.—¿Qué os importa? ¡Dejad hacer! Sólo así podremos salvarnos todos.

CARDENAL TEBALDESCHI. — ¡Dejadme! ¡Dejadme! ¡No quiero! ¡No veo!...

URBANO.—(*A Tebaldeschi, con ironía.*) ¡Mírate en este espejo, pobre viejo! ¿No te ves?

CARDENAL TEBALDESCHI.—¡No veo! ¡No me veo! ¡Este es el espejo de la muerte!

URBANO.—Tú eres quien lo empañas con tu aliento mortal: lo velas con tus lágrimas. (*Quitándose el antifaz.*) ¡Mírate en mí!

CARDENAL TEBALDESCHI.—"¿Quién eres?

URBANO.—¿Quién quieres que sea? El que no eres tú. Lo que tú no eres.

CARDENAL TEBALDESCHI.—¿Y quién es ése?

URBANO.—El otro. La sombra del que fué: la sombra de su nombre.

CARDENAL TEBALDESCHI.—¿Soy yo tan sólo el nombre de una sombra?

URBANO.—Tú eres el que eres, aunque no seas. Yo soy el que no es, aún siéndolo.

CARDENAL LUNA. — (*Interrumpiendo.*) ¡Vamos, vamos! ¡El pueblo se impacienta gritando!

Mientras siguen los gritos y voces afuera, los cuatro Cardenales llevan, casi arrastrando, al viejo Tebaldeschi, hasta la balconada, asomándolo al barandal, como si lo mostraran a la muchedumbre que grita: ¡Viva el Papa Rey! Suena un repiqueteo de campanas tocando a gloria. Uno de los Cardenales empuja con la mano el brazo del viejo Tebaldeschi, que hace el gesto de dar bendiciones sobre el vacío.

CARDENAL LUNA.—(*Separándose un poco de los demás.*) ¡Ecce homo!

URBANO.—(*Que se ha adelantado unos pasos para ver a los otros.*) "¿Tirasteis los dados con vuestras manos consagradas?" "¿Y sobre su túnica echasteis suertes?"

Cesa el repique de campanas cuando los Cardenales traen al viejo Tebaldeschi, sosteniéndole para que no se caiga, hasta que éste llega delante de Urbano, que retrocede, poniéndose de espaldas al espejo y tapándolo con su cuerpo. Se hace un silencio atroz que rompe el sollozar del viejo Tebaldeschi, quien cae de rodillas ante Urbano, cuando éste le dice:

URBANO.—"¿Quién eres?"

CARDENAL TEBALDESCHI. — (*Exaltándose.*) Soy el que no fué. El que no es: tú sólo el que eres. Porque tú sólo eres el primero que dijo al Señor: "Tú eres Cristo, hijo de Dios vivo". Tú eres el Sumiller de la Sangre. Tú

eres el burlador de la muerte, que tapas su espejo con tu cuerpo; su sombra con tu nombre. Tú eres la piedra del sepulcro, la piedra removida por el espíritu de resurrección. Piedra viva y muerta, si apartada, echada a un lado por el Angel. Tú eres la piedra levantada hasta el cielo, contra el cielo, que sólo por ti padece fuerza. Tú, la piedra tirada por la mano divina que se esconde. Tú eres la piedra del escándalo sobre la que está edificada la Iglesia de Cristo. Porque escrito está: "Necesario es que se haga el escándalo. Mas ¡ay de aquel por quien el escándalo se hace!"

URBANO.—¿Yo soy la piedra de molino echada a vuestro cuello para sepultaros conmigo en el fondo del mar de vuestro oprobio? ¿Yo, la piedra muerta y viva, la piedra removida, rodadora hasta los abismos de la nada, contra la que se dijo que no prevalecerán las puertas del Infierno?

¡Miraos en este espejo! (*Se separa del espejo.*) ¡Impostores! ¡Idólatras! ¡Falsarios!

¡Dadme un corazón virginal, santo, para oprimirlo como esponja sobre este cristal que ha enturbiado, empañándolo, la muerte; para limpiarlo con su sangre; para que resplandezca de nuevo en él la imagen de Cristo!

Todos los Cardenales miran con inquietud a Urbano, mientras el viejo Tebaldeschi, sollozando, va a ocultarse detrás del espejo donde al principio estaba Urbano. El silencio sólo lo rompe la voz iracunda del Papa:

URBANO.—(*Lentamente.*) Porque "escrito está: mi casa, casa de oración será llamada; mas vosotros la habéis hecho cueva de ladrones". (*Con un hato de cuerdas empieza a perseguir y golpear furiosamente a los Cardenales, que huyen y caen por todos lados.*)

CARDENAL LUNA.—¡Está loco! ¡Se ha vuelto loco!...

CARDENAL ORSINI.—¡Se ha vuelto loco!...

CARDENAL BROSSANO.—¡El Papa está loco, está loco!...

URBANO.—"Dios se ha vuelto loco de amor por sus criaturas".

CARDENAL TEBALDESCHI.—(*Detrás siempre del espejo, cayendo de rodillas, sollozante.*) ¿Está loco, está loco?: ¡Cree en Dios!

VUELVEN A CORRERSE LAS CORTINAS

CUADRO TERCERO

A cortinas corridas entran, por un lado de la escena, Santa Catalina, Fray Raimundo, los Tres Monjes y las Tres Mantellatas. *El escenario debe estar oscuro hasta que se indique, por lo que solamente se perciben sus bultos como sombras.*

SANTA CATALINA.—"Hermanos, no os durmáis, sacudid el sueño".

"Volvamos en nosotros y no esperemos otro tiempo más oportuno, porque el tiempo no espera".

"Si no me engaño, la aurora aparece ya, y, dentro de poco, lucirá la claridad del día; pronto se levantará el sol"... "Y pronto veremos de nuevo aparecer las flores"...

Se oyen voces, y por el lado opuesto de la escena entran, nuevamente, todos los borrachos del cuadro primero, llevando grandes hachones encendidos, que iluminan el escenario, proyectando sombras fantásticas.

SACRISTÁN.—"Cayó, cayó Babilonia la Grande, y se ha convertido en morada de demonios, y en guarida de todo espíritu inmundo, y en albergue de toda ave sucia y abominable".

CAPITÁN.—¿Dónde está ese avechucho?

ESTUDIANTE.—"Todo pasa. A las violas de amor sucede el toque funeral; a los abrazos gozosos, el sudario y el sepulcro".

LICENCIADO.—"Eres un saco lleno de podredumbre que hiede por todas partes".

ESTUDIANTE.—"Tú, un instrumento que no produce otro sonido que el del pecado".

SACRISTÁN.—"¿Dónde está la hechicera?"

CAPITÁN.—"¡Si la encontramos la hacemos pedazos!"

SANTA CATALINA.—(*Adelantándose hacia ellos.*) "¿A quién buscáis?"

Se hace un silencio consternado en la comparsa.

Luego, se les oye decir:

SACRISTÁN.—A la hechicera...

ESTUDIANTE.—A la hechicera...

LICENCIADO.—A la mala mujer...

CAPITÁN.—¡La Benincasa!

SANTA CATALINA.—"Soy yo". (*Todos se echan atrás tropezando y cayendo al suelo de espaldas; cuando se levantan, la Santa continúa.*) "Si me buscáis a mí, tomadme, y dejad a los que me siguen".

Cuando termina de decir estas palabras la Santa, se oye un repiqueteo musical de campanillas, y entreabriéndose las cortinas, saca por ellas la cabeza cubierta de la tiara papal, toda llena de cascabeles, moviéndola exageradamente como un muñeco de un lado a otro, y desparramando una mirada extraviada por toda la escena, la figura de Urbano VI.

URBANO.—¿Estáis locos? (*Mueve la cabeza hacia los lados haciendo sonar los cascabeles; luego, abre las cortinas, y sale: lleva en la mano izquierda un barquito, figurando una vieja navecilla, y en la derecha, el báculo con el que golpea el suelo, haciendo retroceder y caer a los de la comparsa, que salen por su lado huyendo.*) ¡Estáis locos! (*Luego, da media vuelta, y dirigiéndose a la Santa, dice*): Dicen que estoy loco por lo que hago. "¿Sabes lo que hago? Hice un azote de cuerdas y arrojé a los que vendían y compraban en el templo, porque la casa de Dios es casa de oración y la habían convertido en una cueva de ladrones... Porque he hecho de las criaturas un azote con el que arrojo a los mercaderes impuros, codiciosos, avaros, hinchados de orgullo, que compran y venden los bienes del Espíritu Santo".

Para ti, Catalina, hijita mía, dulce niña, no soy un loco. Verás: te traigo este juguete. Sólo tú podrás llevarlo ligeramente, como una cruz, sobre tus espaldas.

Diciendo esto, le entrega a la Santa la navecilla, *que ésta acoge, cayendo de rodillas, y doblándose, materialmente, hasta el suelo, como si recibiera, con ella, un enorme peso.*

CUADRO CUARTO

Las cortinas se corren enteramente y aparece la escena precedente; sobre el catafalco, que iluminan los cirios, arde un pequeño fuego en el lugar en que estaban antes los hábitos papales. Se oye al mismo tiempo una canción que dice una voz como sigue:

"Muy serena está la mar:
¡a los remos, remadores!
¡Esta es la nave de amores!"

Mientras se dice esta canción, la Santa, apoyada en el Papa y en sus acompañantes, llega hasta el catafalco, a cuyos lados, como dos figuras inmóviles, se encuentran, de pie, los otros dos Papas: el falso Papa, Cardenal Tebaldeschi, y el anti-Papa Roberto de Ginebra, Clemente VII. Sigue la canción:

"Al compás que las sirenas
cantarán nuevos cantares
remaréis con tristes penas
vuestros remos de pesares;
tendréis suspiros a pares,
y a pares los dolores:
esta es la nave de amores".

El Papa Urbano vuelve a tomar la navecilla *entre sus manos, mientras la Santa se arrodilla, llorando. Entonces, las figuras le dicen:*

CARDENAL TEBALDESCHI.—"Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?"

ANTI-PAPA CLEMENTE.—"¿Por qué buscas en la muerte, al que vive?"

(La Santa llora siempre en silencio.)

Sigue la canción:

"Y remando atormentados,
hallaréis otras tormentas,
con mares desesperados
y desastradas afrentas.
Tendréis las vidas contentas
con los dolores mayores:
ésta es la nave de amores".

Ahora, el Papa Urbano, arroja la navecilla *a las llamas que arden sobre el túmulo funeral y que la envuelven sin quemarla. Todos los personajes de esta escena se han puesto de rodillas, menos Fray Raimundo, que se adelanta a primer término para decir:*

FRAY RAIMUNDO:

"La que ves en piedad, en llama, en vuelo,
ara al suelo, al sol pira, al viento ave,
Argos de estrellas, imitada nave,
nubes vence, aire rompe, y toca el cielo.
Esta, pues, que la cumbre del Carmelo
mira fiel, mansa ocupa y surca grave,

con muda admiración muestra suave
casto amor, justa fe, piadoso celo.
¡Oh militante Iglesia, más segura
pisa tierra, aire enciende, mar navega;
y a más pilotos tu gobierno fía!
Triunfa eterna, está firme, vive pura,
que ya en el golfo que te ves, se anega
culpa infiel, torpe error, ciega herejía".

Cuando termina, se arrodilla él también, mientras sigue la canción:

"De remar y trabajar
llevaréis el cuerpo muerto,
y al cabo del navegar
se empieza a perder el puerto;
aunque el mal sea tan cierto,
¡a los remos, remadores!
¡Esta es la nave de amores!

CAE LENTAMENTE EL TELON

EPILOGO EN EL TEATRO (2)

A telón corrido y a compás de una musiquilla ratonera de danza, van saliendo todos los personajes de este cuadro, pasando por el proscenio, que cruzan de un lado para otro, todos en la misma dirección.

Entran, primeramente, Doña Amparo, Doña Socorro y Socorrito, en traje de noche, como si acabasen de abandonar sus localidades para salir del teatro.

DOÑA SOCORRO.—(*Como si pidiera auxilio.*) ¡Amparo!

DOÑA AMPARO.—(*Lo mismo.*) ¡Socorro!

SOCORRITO.—¡No gritéis así que parece que os pasa algo!

DOÑA SOCORRO.—¡Hija! ¿Pues te parece poco?

SOCORRITO.—Bueno, mamá, pero no es como para llamar a la patrulla; que nadie nos roba.

DOÑA AMPARO.—¿Que nadie nos roba? Será porque habréis venido de tifus; que yo que he pagado mi luneta para ver esa atrocidad; sí que es como para pedir auxilio a la policía y a los bomberos... ¡Qué sofoco!

DOÑA SOCORRO.—¿Y que se consientan estas cosas? ¡Traer a las tablas las cosas santas, de este modo!

DOÑA AMPARO.—¡Y de qué modo! Es que ya no se respeta nada, lo que se dice nada. ¿Visteis a esa farsanta de Adelaida, mirándonos toda la noche para ver qué cara poníamos?

DOÑA SOCORRO.—Claro, como ella es una intelectual y su marido un aprovechado, que lo mismo va a que le vean en misa que a los mítines del sindicato...

DOÑA AMPARO.—Pero también va a donde no le vean...

DOÑA SOCORRO.—¿Le has visto tú?

DOÑA AMPARO.—(*Persignándose.*) ¡Dios me perdone! ¡Qué cosas tienes! ¡Pues eso me faltaba!

DOÑA SOCORRO.—¿Te faltaba? A mí me ha sobrado toda mi vida. Lo que no sé cómo no me ha faltado es la paciencia para aguantar hasta el final. Porque, ¿dónde me dejas a la hipocritona de doña Lupe, atendiendo como si le fuera en ello la vida, y hasta llevándose el pañuelo a los ojos, de cuando en cuando, cuando menos debía mirar?

DOÑA AMPARO.—¡Y oír! Socorrito, hija, qué mal rato habrás pasado...

SOCORRITO.—¿Yo por qué, señora?

DOÑA SOCORRO.—(*Interrumpiéndola.*) Es lo que me quedaba que oír, que le hubiera parecido bonito a esta mocosa...

SOCORRITO.—¿Y por qué no, mamá?

DOÑA AMPARO.—Es la juventud, hija, la juventud (*suspirando*). ¡Menos mal que mañana lo prohibirá el Señor Obispo! ¿Pero por dónde tiene este teatro la salida, que no hay modo de dar con la puerta? ¡Que parece cosa del demonio!...

DOÑA SOCORRO.—¡Y que lo digas! ¡Ni que saliéramos del infierno! Por aquí, hija, por aquí... Bueno. Adiós. Que nosotras llevamos prisa...

DOÑA AMPARO.—Adiós. Hasta mañana, que nos veremos en la ceguera...

DOÑA SOCORRO.—¿Que nos veremos en la ceguera?...

DOÑA AMPARO.—Como siempre, mujer, como siempre...

SALEN

Muy de prisa, entre la pareja amorosa. Se oye decir, al paso, lo que sigue:

ELLA.—Mañana nos vamos al cine.

EL.—Sí, porque hoy ya no tenemos tiempo.

ELLA.—Prefiero ir al cine, aunque sea para no ver nada.

EL.—¡Eso digo yo! (*Tropieza.*)

ELLA.—Pero por aquí tampoco vemos nada... (*Tropieza.*)

SALEN

Entran, un político, un periodista, un pintor y un músico.

POLÍTICO. — Hay dos cosas que no comprendo.

PERIODISTA.—¿Dos nada más?

POLÍTICO.—(*Con énfasis.*) Dos principalmente. La primera, saber si esto es una obra reaccionaria...

PERIODISTA.—¿Y la otra?

POLÍTICO.—La otra si es inmoral; quisiera saber si la Santa se enamora o no del jovencito...

PERIODISTA.—Pues yo creo que lo primero sólo lo sabrá Dios... y puede que nos lo diga el obispo; y lo otro...

PINTOR.—Lo otro no lo sabe ni Dios...

MÚSICO.—¡Ni maldito lo que le importa!

POLÍTICO.—¿Con qué intención creen ustedes, amigos míos, que se ha escrito esta obra?

PERIODISTA.—Yo creo que con doble intención: buena y mala.

POLÍTICO.—Veamos, veamos (*con petulancia y tratando de ser irónico*), ¿cuál es la buena?

PERIODISTA.—(*Queriendo ganarle por la mano.*) Pues... la otra.

PINTOR.—Probablemente; la peor...

POLÍTICO.—¿Qué dice la pintura?

PINTOR.—Que el decorador es amigo mío...

POLÍTICO.—¿Y la música?

MÚSICO.—Que no hay mejor sordo que el que no quiere oír música celestial...

POLÍTICO. — Veo que ustedes no quieren ilustrarme. No podré saber a qué atenerme...

PERIODISTA.—Espérese a leer el periódico de mañana, como hace siempre.

POLÍTICO.—¿Decía usted?

PERIODISTA.—Que ustedes primero.

PINTOR.—Usted.

MÚSICO.—Usted.

SALEN

Entran, un viejo crítico teatral, un joven poeta y un indiferente.

INDIFERENTE.—¡Nos cayó el sermón!

JOVEN POETA.—Dizque misterioso.

VIEJO CRÍTICO.—Supongo que el autor se propuso, con este mosaico espectacular; porque éste es un mosaico espectacular...

INDIFERENTE.—Una ensalada.

JOVEN POETA.—Una escamocha.

VIEJO CRÍTICO.—Como quieran llamarle, que el nombre no hace las cosas...

INDIFERENTE.—Estas cosas...

JOVEN POETA.—Ni el autor tampoco.

VIEJO CRÍTICO.—Iba a decir, que se propuso darnos gato por liebre.

INDIFERENTE.—O liebre por gato.

JOVEN POETA.—Pero no nos dió más que el guiso, la salsa: Calderón, Lope, Gil Vicente, San Juan de la Cruz, el romancero y cancionero sagrados —y profanos—, la propia Santa Catalina, y los Evangelios y los Salmos... Total: la Biblia en pasta...

INDIFERENTE.—Pues, ¿qué hizo él?

VIEJO CRÍTICO.—Ya nos lo dice nuestro amigo, la salsa; un guiso de liebre, sin liebre...

JOVEN POETA.—O de gato, sin gato.

INDIFERENTE.—Pues a mí me ha pesado como si tuviera de los dos.

VIEJO CRÍTICO.—Pero no les habrá quitado el apetito.

JOVEN POETA.—Le diré, para aperitivo, me parece mucho; para tragedia, me parece poco.

INDIFERENTE.—Pues, ¿quería más?

VIEJO CRÍTICO.—(*Tratando de parecer humorista.*) Es que no se trata de una tragedia, o usted no ha leído el cartel; se trata de un misterio...

JOVEN POETA.—(*Queriendo superar la bro-*

ma.) Pues entonces, ¡chitón! *(con el dedo en los labios)*, ¡chitón!...

SALEN

Cesa la musiquilla ratonera y se corren las cortinas, apareciendo el escenario sin decoración y lleno de todos los trastos que formaron la de la obra: altar, patíbulo, escalerillas, rejas, catafalco deshecho, algunos trajes, la navecilla, etcétera... todo desparramado y confuso. El pelele del difunto canónigo anda rodando por todos lados, estorbándole a los cómicos, que lo avientan de aquí para allá. Hay, entre los trastos y tramoyas desmontadas, diversos objetos, como los instrumentos musicales, armas, máscaras, etc... y la cruz, muy visible en medio de toda la barahúnda. Actores y actrices van de un lado a otro, entre los tramoyistas, desvistiéndose, y hablando conforme lo indique el diálogo. Deben verse, mezclados, todos los personajes de la pieza, unos todavía vestidos y otros a medio desnudar, unos maquillados y otros despintados, procurando un conjunto sucio y de contrastes, que haga enteramente aparente la descomposición del espectáculo teatral.

Los actores que hicieron de:

FRAY RAIMUNDO.—*(A Tuldo)*. ¿Tú crees que ha gustado la obra?

TULDO.—*(Distraído.)* ¿Te ha gustado a ti?

UN CÓMICO CUALQUIERA.—La Santa está enojada porque cree que no le han aplaudido bastante...

FRAY RAIMUNDO.—A todos los santos les habrá pasado lo mismo, ¿o es que son santos para que les aplaudan?

TULDO.—A mí por poco si me ahoga *(despintándose)*. ¿Dónde he metido mi pañuelo? ¿Pero dónde tendré la cabeza?

OTRO CÓMICO.—¡Ahí va tu cabeza! *(Le arroja la de cartón.)*

TULDO.—¡Qué gracioso! A ver si me la rompes y me la tienen que cortar de verdad mañana...

OTRO CÓMICO.—¡Paso a Su Eminencia!

OTRO.— ¡Perdone Su Ilustrísima! *(Le avienta el pelele.)*

FRAY RAIMUNDO *(A Tuldo)*.—¿Sabes lo que yo creo, joven imberbe?, que al público le aburren estas obras; no le gusta que le sermoneen.

TULDO.—Y menos con música.

FRAY RAIMUNDO.—Y con versos.

TULDO.—¡Con azúcar está peor!

CÓMICO.—*(Cantando, con exagerada voz de sochantre.)* ¡Dies irae, Dies illa. Solvet soeculum in favilla!...

UNA CÓMICA.—¡Pues sí que estamos para música ahora!...

CÓMICO.—¡Para funeral!

LA SANTA.—*(Ya vestida de calle.)* ¡No seáis bárbaros! Parecéis ignorantes que no sabéis nada.

FRAY RAIMUNDO.—Pues ¿hay ignorantes que lo saben todo, Señora Doña Santa Sapienza? *(Le hace una reverencia.)* Te advierto que yo, aunque fraile, sé latín... *(señalando la escena dice, enfáticamente)* "Sic transit gloria mundi!"

SANTA.—¡Ya lo veo! ¡Y yo chino! *(Le avienta su bolso.)* Pero, ¿dónde se ha metido el autor?

TULDO.—Es lo que dirá él, ¿dónde me he metido?

FRAY RAIMUNDO.—Porque sabe dónde se ha metido no está aquí.

SANTA.—¿No está en el teatro? *(Hace como que busca.)*

FRAY RAIMUNDO.—¿Buscas al autor?

SANTA.—Busco mi bolsa.

FRAY RAIMUNDO.—Yo creí que buscabas tu sortija invisible.

SANTA.—¡No me la hicieras buena!

TULDO.—Como que si fuera milagrosa nos ibas a dejar bizcos a todos.

SANTA.—¡Animal! *(Recogiendo el bolso que le da el cómico.)* Gracias. ¿Por qué me lo quitaste?

FRAY RAIMUNDO.—Porque me lo tiraste a a la cabeza.

TRAMOYISTA.—¡Fuera! ¡Fuera! Que apagamos. El electricista se va.

TULDO.—Pues nos quedaremos a oscuras.

FRAY RAIMUNDO.—Como el público se ha debido quedar; como espectadores resignados.

SACRISTÁN.—¿Quién ha visto por ahí mis llaves?

TULDO.—¿Las del cielo? *(Le tira el gran llavero.)*

SACRISTÁN.—*(Tirándoselas otra vez.)* Digo las mías de verdad...

FRAY RAIMUNDO.—(*Ya vestido de calle.*) ¡Vamos! ¡Vamos! Que aquí nos van a dar las tantas de la noche...

SANTA.—Nos va a amanecer y acabaremos de perder la cabeza todos...

TULDO.—Menos el autor; que nunca la tuvo.

TRAMOYISTA.—¡Vamos! ¡Vamos! ¡Fuera! ¡Fuera!...

TULDO.—Vamos, que donde hay tramoya no mandan santos, cardenales, ni papas. (*A Fray Raimundo.*) ¡Oye! (*poniéndose la mano bajo los ojos y mirando a la sala*) ¡me parece que el público no se ha ido!

FRAY RAYMUNDO.—(*Lo mismo.*) ¡Pues si hace siglos que acabamos!

TULDO.—¡Y tanto! Desde el siglo catorce!...

SANTA.—(*Mirando también, lo mismo, a la sala.*) ¡A ver!... (*Se adelanta.*) (*Al público.*) Perdón, señores. Hace ya un rato que ha terminado la representación. Esperen un momento. Voy a decir que enciendan la sala, para que vean al salir. (*Adentro.*) ¡A ver! ¡Luz en la sala! (*Al público.*) Muchas gracias. Buenas noches. (*Vacila y vuelve hasta las candilejas.*)

Se enciende la sala, ante la cual, todos los cómicos se quedan como extrañados, o cegados, e inmóviles, mientras la actriz que hizo la Santa —vestida de calle— sigue, adelantada hasta las candilejas, y dirigiéndose siempre al público dice:

SANTA.—Un momento todavía. Es nuestra costumbre, en el teatro, dirigirnos al público, al final, pidiendo su indulgencia. Yo también lo hago. Pero como me dicen que el autor no ha venido, que no está en el teatro —tal vez, porque, discretamente, temió vuestro juicio—, ahora que él no me oye quiero añadiros algo más. Aquí véis todo lo que queda de su obra y la nuestra: Estos despojos. Con ellos quisimos ilusionaros. No penséis demasiado en ellos, pues ya véis que, el juguete roto, nada le queda dentro. No quiso el autor deciros más ni menos que esto; si nosotros supimos expresarlo. No dijo más que lo que habéis oído y visto. La moraleja es ésta: mostraros cómo, si el amor humano es, como lo cantó el profeta, *fuerte como la muerte*, el divino, por nuestra fe, que es nuestra esperanza, es más fuerte que la muerte: y la burla. No ha sido tampoco irreverencia suya ni nuestra mostraros en este retablo, alrededor de la figura de una santa, el mundo aparente de las pasiones que la rodearon en su vida, como fantasmas, como sombras. Son estos fantoches que aquí habéis visto, y que no pretendieron más que serlo, para no inquietar vuestros humanísimos respetos; que quienes los tuvieron divinos, de ese modo, como fantoches, supieron entenderlos; sin respeto alguno para esos mentirosos y vanos juguetes de un destino trágico, por los que la voluntad divina, consiente el mal, como al Demonio y como la Muerte: para vencerlos. Por eso habéis visto al final del retablo entre las llamas, sin quemarse, la Navecilla de la Santa Iglesia de Cristo, en la que todos los que creemos esperamos salvarnos de la muerte, burlándola. Y eso es todo. No pretendimos otra cosa. Perdón vuelvo a pediros: y muchas gracias.

TELÓN





LIBROS

RAFAEL SOLANA. *La música por dentro.* —Géminis. México, 1943.

ENTREGADO en un principio a la manufactura de sonetos y versos de todas clases, Rafael Solana exploraba paralelamente sus aficiones por la novela, el cuento, el ensayo, el periodismo, todo lo que de pronto se le ocurría, y en tanto sus actividades taurinas le dejaban tiempo disponible. Resulta por demás decir que el dibujo ejercía en él atractivo de una distracción que mientras peor realizada tanto más causábale pasión y legítima alegría. Tales sugerencias múltiples, indicio de que nada de lo humano le es indiferente, se aliaron ahora para hacerle escribir una serie de cuentos que, con el título *La música por dentro*, acaba de lanzar la nueva editorial Géminis. Aquí se revela lo música de Solana, sus aficiones, sus ideas, sus disgustos, sus amistades, todo descrito con un estilo incisivo que sin temor entra a la razón misma de los adivinados personajes, tan semejantes a algunos conocidos nuestros que bien pudiera suceder que los tales hayan copiado en sus vidas respectivas las actitudes que Solana describe con sus cuentos. El mismo se ve precisado a hacer la aclaración de que nada de lo sucedido ahí, ni la identidad del personaje, tiene ninguna conexión con la vida real de personas vivas, con algún músico de nuestro país, pongamos por ejemplo. Y esto, ¿quién lo duda?, es verdad.

Cinco cuentos comprende el volumen: "La Trompeta", "La Pastoral", "El Concerto", "La Décima" y "La Partitura", caracterizados por una muy estrecha relación con la música, los músicos y los seres que a su alrededor existen. Ni aficionados, ni poetas, ni pintores escasean en sus páginas; hasta un ingeniero inteligente desfila por ellas en un alarde de virtuosismo matemático y musical. De manera que en alguno más, en otro menos, el buen humor se hace presente y con agilidad desarrolla los bien planeados cuentos, bajo premeditación, alevosía y ventaja. Muestran un tono de narración no muy común entre nuestros profesionales de la literatura, más entregados a disquisiciones novelísticas de todas marcas y mareas, más estrictos con una realidad llena de asperezas y amarguras. Solana prefiere el cuento fácil, ligero, cuyas dificultades están sólo en la forma de seleccionar el personaje y dibujar sus acciones. No encontramos por ello ninguna complicación oscura, más o menos psicológica o simplemente trascendental. En cambio sí se hallan evidentes una análoga persistencia del tema que le da unidad al libro, y una agudeza en su desarrollo.

Aunque por razones circunstanciales el lector mexicano se solaza más con el cuento de Juan Toledano —el último del libro—, creo que el mejor trazado y que se realiza conforme a sus más íntimas leyes es "El Concerto", aparecido con anterioridad en esta revista. Los personajes que sostienen el relato —un profesor de música y su discípula—, dueños de similares mundos musicales, llegan a comprenderse tan lógica y profundamente que al final del cuento pudieron vivir años completos de felicidad. La moraleja que de aquí se desprende, dada la mala fe de su autor, reside en que ya dentro de su conjunta vida, encontraron uno y otra la vocación natural a que estaban destinados. Es una historia sencilla, escrita con alegría y buen humor, que debería leer toda aventajada alumna de músicos célebres.

Si los cuentos de *La música por dentro* pecan a veces de estar localizados en un determinado medio, en cambio también puede decirse que obtienen el suficiente vuelo para poder considerarse, por la calidad e inteligencia con que están escritos, como legítimos frutos que sobrepasan la circunstancia de la cual nacen y se alimentan, dignificándola y dándole nuevamente una auténtica vida literaria.

A. CH.

GUILLERMO DE TORRE. *La Aventura y el Orden.* —Editorial Losada. Buenos Aires. 1943.

ALREDEDOR de un tema incitante, la aventura y el orden opuestos en la conciencia artística moderna, reúne Guillermo de Torre en un volumen algunos prólogos y estudios, publicados con anterioridad, que comprueban, por sus temas, la actitud constante en su obra por extender en nuestro idioma la curiosidad y el conocimiento, aunque a veces sea superficial e informativo, por el arte de nuestros días.

De Picasso y Apollinaire —el cubismo y el futurismo— nacen, para De Torre, las escuelas artísticas que rápidamente han invadido el gusto y de donde se derivan las escuelas, los "ismos" posteriores —los sismos registrados hasta ayer en la sensibilidad de la Capital francesa guardiana, también, de la medida terrestre del mundo— y el lector, que va de prisa, juzga al terminar la lectura de estos breves ensayos, que De Torre los ha reunido como en un epitafio para señalar la muerte irremediable de aquellos días vividos en contacto con la germinación del arte nuevo. ¿No se confunde, así, el éxito efímero de la expresión artística con su propio valor estético perdurable?

Creemos que la actitud del autor de este volumen no es precisamente crítica sino informativa de una época del pensamiento moderno, lo que le permite tratar, con brevedad y conocimiento, lo mismo a Valéry que a Freud; a Rilke que al "surrealismo", sin olvidar cita, obra o nombre alguno de influencia en el arte contemporáneo. Información particularmente notable pero ineficaz, o reveladora de la facilidad con que percibimos, en nuestro idioma, la complejidad del hecho artístico, si recordamos los atentos, sistemáticos volúmenes que en otras lenguas se han escrito, por ejemplo, sobre la obra de Joyce: una de las aventuras más ordenadas que se han emprendido en nuestros días.

Preferimos, en cambio, entre los ensayos del libro que glosamos, aquellos más recientes en la obra de Torre, que se refieren a autores españoles —García Lorca, Machado— o el que dedica al poeta uruguayo Herrera y Reissig, pero sobre todos el titulado *Miguel de Unamuno* que inicia el desvelo de una oposición fundamental, advertida solamente por los más fieles lectores de la obra de los dos protagonistas, entre la "pasión intelectual" de Unamuno y el "dandismo" intelectual de Ortega y Gasset, escritores ambos de influencia principal en el pensamiento hispánico contemporáneo.

Al grito de "europeizar España", blasón del pensamiento de Ortega que siguieron jóvenes escritores -De Torre entre ellos—, oponen ahora, ya en América y después de la tremenda batalla europea en España, el concienzudo y todavía provisional por sus relaciones con el *fajismo* grito de Unamuno: "españolizar Europa". ¿Por qué no, y lo digo con sobresalto, más con el silencio que con la voz, sin eco perceptible?; por qué no *americanizar España* que sería ampliar a sus verdaderos límites el sentido de la cultura española, más universal en América por múltiples razones, aunque menos profunda o menos enraizada, si se quiere? ¿Por qué no atender al espíritu de América y a sus manifestaciones hispánicas —sin el peligro de una difusa europeización— mucho más próximas por su pasión intelectual a la voz de Unamuno que a la de Ortega, según parece?

Por nuestra parte, en la Revista Con-

temporáneos, que admiraba la fosforescencia del estilo de Ortega y Gasset pero que se opuso algunas veces a sus ideas y a su escuela, o en la cátedra universitaria en donde implantamos, desde 1928, como libro de clase en nuestro curso de Literatura Española Contemporánea *Niebla*, de Unamuno, no tendríamos nada que rectificar. Nos salva, para decirlo en su homenaje con una expresión fundamental de Ortega, la distancia, la *perspectiva* que desde América gozamos para percibir y sentir lo hispánico *sin regionalismos* y por esto, quizás, superficialmente, sin majestuosas raigambres, pero con una más auténtica generosidad.

Porque si la cultura española tiende a la *integración* más que a la *concentración*, como fué siempre la ley de sus conquistas a diferencia de las inglesas, por ejemplo, no veo por qué no deba integrarse en América o con América, en donde crece lo universal más humano de España.

Bernardo Ortiz MONTELLANO

EDUARDO GONZALEZ LANUZA. *Transitable cristal*.—Sur, Buenos Aires, 1943.

GONZALEZ CARBALHO. *Solo en el tiempo*.—Editorial Losada. Buenos Aires, 1943.

EL autor de *Prismas* (1924) lo es también de *La degollación de los inocentes* (1938) y ahora de *Transitable cristal*. Sorprende y no siempre con agrado que Eduardo González Lanuza escriba *Eglogas*, en que la dicción personal aparezca sustituída por otra impersonal, sabida de memoria, aprendida en los clásicos de la poesía española de los siglos de oro. ¿Qué necesidad hay de hacer sonar a viejo la estrofa en que se combinan endecasílabos y heptasílabos?:

El enlutado arrullo
de la torcaz, amante lastimera,
anunciaba en su cóncavo murmullo
la núbil primavera
que dormía desnuda en la ribera

Esto, que en México lo hace tan bien y tan innecesariamente como el poeta argentino, Efrén Hernández, no es otra cosa que escribir cada estrofa de un poema con un modelo clásico a la vista que, en este caso, es el oído. Claro está que González Lanuza no oculta, después de sus *Eglogas*, su decisión de escribir, por ejemplo, "tercetos hechos al itálico modo". Así por muy íntimas y personales que sean, las expresiones del poeta adquieren un corte antiguo y hacen dudar al lector, que se pregunta: "¿Estoy leyendo a un poeta de hoy o releyendo a uno de ayer?".

González Lanuza es, en la poesía argentina, un poeta muy distinguido. Tiene sensibilidad y una dicción del verso que sólo excepcionalmente incurre en desvíos, como cuando en los endecasílabos de "Retorno" se le oye decir:

Aún *es de luz la luz y de aire el viento?*
¿Aún *a la flor le duele su hermosura?*

versos que son, justamente por el número de sílabas de la primer palabra, dodecasílabos.

Hemos señalado en *Transitable cristal* los que para mí son defectos de una sumisión excesiva a viejos moldes, o leves descuidos que revelan momentánea falta de oído. Sería injusto no destacar en este libro aciertos tan claros como el del soneto "De los cinco sentidos" en que el poeta que, en este caso, ha asimilado toda la substancia de los maestros del soneto en nuestra lengua, escribe y dibuja muy precisamente uno suyo imponderable.

Puesto que nos hemos detenido a escuchar el oído de los poetas, anotemos que el de González Carbalho es menos riguroso que el de González Lanuza. También incurre en hacer pasar por endecasílabos versos como éstos;

Me basta que en la muerte seas *mi hermana*
¿Oíste *el agua manar, clara, en la oscura...*

También sus estrofas llamadas *Liras* suenan a música vieja. Si la cuestión fuera voluntaria, como pudiera creerse tomando al pie de la letra la afirmación de González Carbalho al hablar del oficio del poeta: "desesperado oficio de componer guirnaldas con vocablos *marchitos*" sería peligroso; pero no lo es menos si no lo es.

Solo en el tiempo es un conjunto de canciones de todas las formas. El autor no oculta su virtuosismo: tiene el dón del canto y usa y aun abusa de él. Su voz se alza en climas muy diversos, circula en cauces muy variados: endechas, romances, sonetos, tercetos, y parece sentirse imantado por todas las tentaciones. Con la misma facilidad escribe un poema delgado y fino que otro en que el tono quiere ser robusto y vibrante. Así lo vemos pasar del tono de una canción doméstica en que la vida y la canción son, para él, lo mismo, al que adopta en una composición llamada "El Hosanna" en que, de pronto, salta un verso que parece del Díaz Mirón de la primera y no mejor época:

nada pueden canciones si relucen puñales.

Virtuoso de la canción, González Carbalho ganará el día en que conozca sus limitaciones; en que cierre, sobre lo que sea más suyo, ese compás que ahora aparece demasiado abierto.

X.V.

ALFREDO CARDONA PEÑA. *El mundo que tú eres*.—Imprenta Universitaria. México, 1944.

ESTE primer libro de Alfredo Cardona Peña, joven escritor costarricense que ya consideramos de México, inicia las ediciones poéticas del presente año, con un conjunto de sus poemas que andaban dispersos en varias publicaciones literarias. Es por decirlo así, un buen principio de la más reciente poesía mexicana, que este año empieza poco decidida a convertirse en ediciones.

Hay en Alfredo Cardona un continuo tono, como de somnolencia y sueño, que lo hace entroncar sin artificio con la dirección general de la actual poesía de México. No difiere en palabra ni en experiencia de los últimos frutos, comúnmente extraños y oscurecidos, que nuestra poesía produce. Ni sus temas, ni ese persistente enamoramiento que experimenta por el misterio de la noche y las razones más ocultas del amor y la vida, hacen que Cardona se aleje de nosotros, de nuestra poesía y del sentido que por ella hacemos persistir y perdurar. Un leve y absorto sentimiento de alegría defiende a veces su pasión amorosa, vertida sobre aquello que lo sostiene, hombre y poeta a la vez, llenándolo de esperanza. México mismo se le ha hecho ya, a través de su misterio y su arte, un clima normal, amigo de su natural respiración, a tal grado que con justeza nos hace considerarlo un poeta legítimo de nuestra latitud.

Su poema *Como los navegantes*, quizás el que mejor madura en *El mundo que tú eres*, revela en Cardona una personal predisposición que lo conduce por caminos de sueño y tersura hacia el corazón mismo de la poesía, ahí donde no existe sino un directo entenderse con las estrictas razones de la soledad, del amor, del sueño, de la muerte, de todo lo que nos encarna íntimamente:

Como los navegantes al salir del mar,
como salir del mar llevándolo por dentro...

Este poema y la hilación de sonetos bajo el título *Esta alegría absorta* —que me parecen lo más bello del libro— indican cómo es posible esperar que en Cardona se realice totalmente el poeta que ya adivinamos, transparentado en estas primicias que hoy leemos.

Todavía existen, es cierto, algunos titubeos; pero hay en cambio una ciega seguridad en la belleza. Sus impericias, reveladas a menudo por una prolífica palabra, manifiestan la poesía que a flor de labio se convierte en una entrañable defensa de sus poemas. Si por una parte se nota una falta de concreción, de objetividad poética, hay en cambio, por otra, una única evidencia: lo bello preside el misterio de su verso. Si el poema no es concreto, la poesía es evidente. Es

ésta la poesía que yo por ahora prefiero. La que esboza desdibujadas las situaciones y los estadios del poema, la que entrega los materiales del sueño y el descuido, la que se soslaya al caer de una mirada y luego se recoge en verso limpio. Y, con mucho, las características de este libro de Cardona Peña se transparentan en este sentido: inclinadas hacia un oscuro sentir que el verso vuela, y está construído, sobre cualquier otro elemento, de aire, de viento, de mirada.

A. CH.

JACOBO BURKHARDT. *Reflexiones sobre la Historia Universal.* Prólogo de Alfonso Reyes. Traducción de Wenceslao Roces. Epílogo de Rudolf Marx.—Fondo de Cultura Económica. México, 1943.

JACOBO BURKHARDT, el gran pensador y filósofo suizo, nos brinda en este libro póstumo una singular manera de comprensión no ya de la historia, sino de *lo histórico.* Esto es, en lugar de ofrecernos un pasado examinado con rigor sistemático y cronológico, nos destaca aquello que en medio de épocas y pueblos desemejantes aparece en constante reiteración: "El hombre que padece, aspira y actúa; el hombre tal como es, como ha sido siempre y como siempre será". La filosofía de la historia suele marchar a la zaga de la historia procediendo por cortes horizontales y metódicos, "nosotros —dice Burkhardt— nos contentaremos con realizar toda una serie de cortes transversales a través de la historia en la mayor cantidad posible de direcciones". La desestimación que a menudo revela el *Praeceptor Helvetiae* por la filosofía de la historia como disciplina, la funda en su hibridez; la ve como un centauro, como una *contradictio in adjecto,* pues "la historia, o sea la coordinación, no es filosofía; y la filosofía, o sea la subordinación, no es historia". Su poco aprecio a esa ciencia se debe además a que el pesimista Burkhardt, de inconfundible ascendencia voluntarista, ve en el ideario de todo filósofo de la historia elementos larvados o manifiestos de progresismo, o bien de candoroso optimismo. A Hegel le reprocha el haber introducido cuidadosamente la idea de la perfectibilidad en su sistema.

Sea ello lo que fuere, lo cierto es que Burkhardt en sus *Reflexiones* va tajando a diestra y siniestra el cuerpo palpitante de la historia y maneja su sable con una habilidad y desenfado tales, que lo hunde justamente en aquellas porciones que más estaban urgidas de orearse. Y, acaso, ese prurito del filósofo suizo que consiste en atrapar lo que en el devenir histórico acusa una obstinada persistencia, ese propósito de asirse no a lo que subyace en la historia —si es que en ella algo subyace—, sino a lo que aparece frecuente y cíclicamente, es lo que da a Burkhardt la actualidad y la especie de vigencia que posee.

Por haber delineado tan agudamente el perfil de los principales ingredientes que componen una crisis histórica, por haber filiado con tanta destreza la peculiaridad de los períodos catastróficos, es por lo que la figura de Burkhardt cobra en nuestros días un gesto de profeta. Después de la guerra franco-prusiana de 1870, el mundo ingresó a una época de exuberante optimismo que sólo fué interrumpida hasta 1914. Durante cuatro décadas la burguesía consolidó su papel de clase rectora dentro de la sociedad, sabiendo trasmitir a las demás clases una firme sensación de seguridad y de ascenso históricos. El austero catedrático de Basilea, empero, no se dejó fascinar por el espíritu de la época y hacía un augurio en 1872 que después de 1929 era harto fácil emitir: "¿Seguirá manteniéndose en pie y por cuánto tiempo, ese optimismo que se proyecta bajo la forma del espíritu de lucro y de sentido de poder, o se producirá —como parece indicarlo la filosofía pesimista de los tiempos actuales— una transformación general de la mentalidad, al modo de la que se operó en los siglos III y IV? Este ademán inquisitivo y premonitorio tan característico en Jacobo Burkhardt abunda ya en los Spengler y los Berdiaeff que vienen después; pero presentir desde los ochentas y noventas de la pasada centuria lo que había de llegar, por lo menos en sus dimensiones generales, revela una perspicacia, cuando no una clarividencia histórica, poco comunes.

José E. ITURRIAGA

BORIS VOYETEJOV. *El sitio de Sebastopol.*— Editorial Nuevo Mundo. México, 1943.

LARRY LESUEUR. *Doce meses que cambiaron el mundo.*—Editorial Nuevo Mundo. México, 1944.

PARA aquellos que se sientan hondamente interesados por la marcha de los acontecimientos que conmueven hoy el mundo —y apenas es imaginable la rara especie de hombre civilizado que pudiera no estarlo—, no pocos de los libros que se están publicando sobre la guerra constituyen lectura apasionante. Los mejores de entre éstos, no sólo nos acercan a los lugares en que están sucediendo los hechos que habrán de decidir el destino de la humanidad por muchas décadas, sino que nos aproximan también a la oculta fuente de dónde manan estos sucesos sorprendentes. Al conocer mejor cómo son los países en lucha, qué esfuerzo realizan, que recursos de vitalidad o síntomas de descomposición se esconden en ellos, nos permiten, en cierto modo, "adivinar" el futuro, saciando así en parte nuestra inquietud. Cuando son informes honestos, reflejo, lo más objetivo posible, de una realidad, ofrecen incluso interés "literario" en el más alto sentido: tienen el interés de los mejores libros de viajes, pero con la cualidad excepcional de presentarnos zonas de mundo súbitamente convertidas en extraordinarias y grupos de hombres que viven una vida totalmente fuera de lo común.

Mi Diario en Berlín es un apasionante resumen de históricos sucesos, contenidos en un vivísimo relato de la catástrofe de Francia y una imagen de lo que fué Alemania en los primeros meses de la guerra.

Ultimo tren de Berlín es el único libro que poseemos, al menos en español, que nos cuente lo que supuso para Alemania el gran revés que sufrieron sus ejércitos frente a Moscú y Leningrado en el otoño de 1941. Pero es algo más: es un fiel retrato de la Alemania hitleriana, de sus habitantes, de sus sueños y temores: un retrato de la *vida* de Alemania en guerra.

Sin duda alguna, el mejor de estos reportajes diarios es *El Sitio de Sebastopol.* Boris Voyetéjov, un escritor soviético, escribe la epopeya de la defensa de este puerto, hecho de una importancia no medida aún. Leyendo este corto libro, se evocan con toda precisión, con todo color, sucesos increíbles; se ve moverse de aquí para allá a personajes que parecen de leyenda. El horror del puerto, en el que se desembarcan municiones y víveres en una pequeña zona rodeada por un círculo de fuego y entre las explosiones de los obuses; la población civil viviendo en cuevas; los pequeños rasgos de ternura, de humor: todo hace de este relato algo extraordinario. Aquel personaje al que "le toca" quedarse cuando ya todos parten y que se aleja silbando hacia la muerte, tiene una grandeza inmensa. Pero *El sitio de Sebastopol* no es en modo alguno un libro doctrinario, mezquino, rencoroso. No es un libro político. Es el relato simple de una epopeya contada, excelentemente narrada, por un testigo presencial. Que en el hombre pueda anidar una tal facultad de entusiasmo, una tal capacidad de resistencia, una tal fe, es motivo de esperanza para cualquier "literato" que pueda soportar una lectura tan agria, relativa a hechos tan ciertos, tan cercanos a nosotros.

Pero si *El sitio de Sebastopol* es el relato de un soviético sobre su país en guerra, sobre lo acontecido en un pequeño punto, narrado con minuciosidad, *Doce meses que cambiaron el mundo* es, hasta ahora, el único relato completo de un testigo no ruso sobre lo que es la U.R.S.S. en guerra. La vieja y la nue-

va Rusia, Siberia y la Rusia occidental, los soldados, los obreros y los funcionarios; la vida social, la reacción del pueblo frente a la derrota y ante el triunfo, todo lo que es hoy la U.R.S.S. aparece sencillamente contado por un norteamericano que llega a Rusia sin grandes prejuicios. Sus ojos son los de un viajero, son los ojos de cualquier viajero medianamente inteligente; y su relato es, pues, un relato sencillo, "objetivo", apasionante. Por primera vez sabemos "qué se ve" al desembarcar en un puerto ruso —Arcángel—, qué se come allí, cómo visten los campesinos y cómo duermen sus borracheras sobre el hielo. Se observa una especie de caos, y, sin embargo, sorprende luego ver que en unos días decenas de miles de trabajadores, transportados no se sabe cómo, hacen variar tal o cual lugar de Rusia.

Larry Lesueur nos describe el paisaje que ve desde la ventanilla del tren en que viaja de Arcángel a Kuibishev; las grandes fábricas trasplantadas a oriente, con sus obreras comiendo en las estaciones y cuidando sus máquinas como a sus hijos; las ciudades iluminadas con grandes reflectores, que están surgiendo en la noche cerca de los Urales, donde miles de obreros cortan madera y clavan y levantan edificios y nuevas plantas de fábricas. Y nos dice cómo era la capital provisional de la U.R.S.S. y cómo fué luego. Y nos habla de su impresión en Moscú, justamente por los días en que el ejército alemán empezaba a retroceder, en diciembre de 1941.

Pero, además, este periodista, no exento de humor, nos cuenta cómo es un salón de baile ruso, una sesión de ballet, un club de periodistas; qué le dicen los funcionarios, qué habla el pueblo, qué opinan los campesinos en los lugares que acaba de abandonar el ejército nazi. El libro termina en diciembre de 1942, cuando la derrota de Stalingrado sella para siempre la suerte de los sueños alemanes. Durante estos doce meses, que positivamente decidieron cambios tremendos en la historia del hombre, vemos lo que está sucediendo en el país que, hasta ahora, más ha contribuído a este cambio, al contribuir más a la derrota del nazismo; y sentimos también, en cierto modo, qué es lo que está sucediendo en el alma de esos hombres soviéticos que realizaron tan gigantesco esfuerzo.

A. S. B.

KAREN HORNEY. *El nuevo psicoanálisis.*—Fondo de Cultura Económica. México, 1943.

FREUD y el psicoanálisis son objeto de una revisión en esta obra. La autora consideró necesaria tal revisión una vez que se encontró con que los resultados terapéuticos del mismo eran insuficientes. Sin menoscabar la importancia de los descubrimientos de Freud y sin negar la genialidad del mismo, hace una crítica del psicoanálisis partiendo del punto de vista de las relaciones entre el hombre y el medio ambiente social o cultural. Freud ha fundado su doctrina partiendo de la base de que el hombre es un animal de impulsos, los cuales son por lo general reprimidos dando lugar a la neurosis. De estos impulsos se destacan los sexuales, a los cuales Freud concede una gran importancia, pues de ellos deriva la multitud de complejos que se forman en el hombre. La autora de este libro, sin negar la importancia de los impulsos o los instintos en el hombre, considera incompleta tal afirmación, pues hay algo más que influye en el carácter del hombre, en su formación; este algo más es el medio ambiente, la sociedad.

La autora nos dice: "cuando las tendencias del carácter ya no se explican como resultado final de impulsos instintivos, modificados solamente por el medio, todo el énfasis recae sobre las condiciones de vida que modelan dicho carácter y tenemos que buscar de nuevo factores ambientales que creen conflictos neuróticos; en tal forma, las perturbaciones de las relaciones humanas se convierten en el elemento decisivo de la génesis de las neurosis. Entonces la orientación predominantemente anatómico-fisiológica cede el lugar a otra que es de manera sobresaliente, sociológica". Sin negar la importancia de los impulsos sexuales, la autora considera que hay que quitar el acento puesto en este factor para ponerlo en el factor social.

Esta manera de pensar de Freud, nos dice la autora, es consecuencia del ambiente cultural en el cual se formó el creador del psicoanálisis. Este ambiente lo fué el siglo XIX, época en la cual el hombre había puesto todo su interés en las ciencias naturales en detrimento de las culturales. El siglo XIX fué un siglo biologista y naturalista, de aquí que no sea nada extraño que Freud haya puesto el acento de su doctrina en lo biológico y natural. Para los hombres de esa época el hombre no era otra cosa que un animal con cualidades que le eran propias, todo su sér se explicaba biológicamente: por impulsos e instintos. La misma cultura no era explicada sino en función de estos impulsos e instintos: lo natural fundaba lo cultural. Esta manera de pensar sigue vigente en Freud: la actitud del hombre y los productos de esta actitud son explicados biológicamente. El hombre se comporta en la sociedad de acuerdo con sus instintos. Freud ha explicado la importancia de la vida sexual en la conformación del hombre y en sus relaciones con los demás hombres; hallazgo muy importante pero que no basta para explicar plenamente al hombre. "Los aspectos discutibles de estos hallazgos —dice Horney— se relacionan principalmente con tres supuestos: que una serie de reacciones heredadas tiene más importancia que la influencia del medio; que las experiencias influyentes son de naturaleza sexual; que las experiencias posteriores en gran parte representan repeticiones de las ocurridas durante la infancia". Poner el acento en lo sexual equivale a tratar de interpretar el todo por una de sus partes.

Freud ha querido derivar las expresiones no sexuales del hombre de peculiaridades puramente sexuales, lo cultural de lo sexual. Lo que el hombre hace fuera de su vida sexual tiene necesariamente una explicación sexual. Freud sostiene "que las peculiaridades sexuales son la causa y las otras el efecto". Lo cual ha conducido a la errónea creencia de que "para que un individuo se sienta bien, basta que sus funciones sexuales sean satisfactorias". Sin embargo, nos dirá la autora, "Hay un número bastante considerable de neuróticos graves cuyos conflictos podrán incapacitarlos para el trabajo productivo, a quienes la angustia persigue y que tienen tendencias obsesivas o esquizoides, pero que a pesar de todo esto obtienen la más completa satisfacción de sus contactos sexuales". Es así como no todos los complejos, no todas las neurosis, pueden explicarse como Freud quiere, por lo sexual. En estos complejos y neurosis intervienen otros factores como lo es el factor social. La actitud del hombre frente a su mundo y su aptitud para enfrentarse a él, depende mucho del ambiente cultural que le ha rodeado. Sus propias inhibiciones sexuales tienen muchas veces su origen en el trato social, en las relaciones del hombre con sus semejantes.

Partiendo de esta idea la autora hace en este libro una crítica tan ilustrativa como justa del psicoanálisis. No se pone ni en la situación despreciativa de algunos psiquiatras que ven en el psicoanálisis un charlatanismo, ni tampoco en la situación de quienes creen que el psicoanálisis lo explica y resuelve todo. Los descubrimientos de Freud son de la mayor importancia: la ciencia del hombre no puede seguir adelante si los ignora; pero es menester poner tales descubrimientos a la altura del tiempo. Nuestra época no cree ya, como en la época de Freud, en las soluciones biologistas y naturalistas; ahora se ha descubierto la importancia de muchos factores para los cuales el hombre del XIX era ciego. La propia autora nos dice: "mi opinión es que el psicoanálisis tendrá que desembarazarse de la herencia del pasado si quiere desarrollar sus grandes potencialidades."

Leopoldo ZEA.

o NOTAS o

SE RECOMIENDA

* El ensayo de *A. E. Housman*, "Nombre y Naturaleza de la Poesía", en el que el famoso poeta y erudito clásico inglés da sus ideas acerca de lo que es y debe ser la poesía. Este trabajo fué leído por su autor a los 75 años de edad (1933), tres años antes de su muerte, en la Universidad de Cambridge, donde ejerció la cátedra de Latín por muchos años. Autor de sólo dos pequeños volúmenes de poesías durante su larga vida, Alfred Edward Housman dejó en cambio numerosos estudios sobre Juvenal, Lucano y Manilio.

En el ensayo que ahora reproducimos se han dejado los versos ahí insertados, en su idioma original seguidos, para mayor comodidad del lector, de su traducción literal.

* El fragmento de la narración "El río de mi vida" que gentilmente nos proporcionó *Genaro Fernández Mac Gregor*, uno de los mejores críticos y prosistas mexicanos contemporáneos.

* El interesante y minucioso estudio que hace *Castro Leal* acerca del poeta *Rafael López*, muerto recientemente.

* Las notas e ilustraciones de *Francisco Monterde* sobre el hasta hoy desconocido pintor mexicano del siglo XVIII *Ovalle*. Unas y otras serán ampliadas posteriormente, y publicadas en monografía por la Editorial Letras de México.

* Para el próximo número, la lectura de "Abstracción y proyección sentimental", por *Whilhelm Worringer*, traducción directa del alemán por *Samuel Ramos*. Este texto sirve en parte a Ramos para su curso de Estética en la Universidad.

IMAGINACION Y REALIDAD

No cabe duda que el libertino *le débauché*, fué un gran filósofo; pero desde los días de Hume ha dejado de serlo para convertirse en un filósofo tonto... En tanto que trata de racionalizar el mal absoluto el libertino puede bien pasar como una figura heroica aunque también su figura puede ser algo ridícula... Hasta el más sublime de los satanistas es un poco ridículo, ya que todos los satanistas son locos; y por trágica y conmovedora que sea su locura, los locos son siempre ridículos. Ridículos en su tremenda inconsciencia, en su ceguera, en la inflexibilidad de sus creencias, en su consistencia pétrea, en sus invariables reacciones de todo aquello que excita sus manías. Ridículos, en una palabra, porque son inhumanos... El loco, concentrado en su única idea, está fuera de contacto con todo lo demás. Pierde toda liga con la realidad; y de esta manera se liberta de esas limitaciones que la necesidad de hacer ajustes vitales con el mundo externo impone al hombre sano. A pesar de su rígida consistencia de pensamiento y acción, o mejor dicho, a causa de ella, el santo y el satanista están exentos, como el loco, de considerar cualquier cosa que no sea su idea fija... Los horrores que ensombrecen *Los Poseídos* y las otras novelas de Dostoievsky son tragedias de libertinaje mental. Todos los personajes de Dostoievsky (y sospechamos que Dostoievsky era como ellos) poseen mentes libertinas... Todos son onanistas emocionales, engolfados libremente en el vacío de la imaginación. Ocasionalmente parecen cansarse de sus masturbaciones y quieren entrar en contacto con el mundo. Pero han perdido todo sentido de la realidad, y conocimiento de los valores humanos...

Aldous HUXLEY

(Fragmentos de su ensayo "Baudelaire")

AMOR AL ARTE

"Goethe, como hombre de negocios y jefe de su casa, era vigilante, desconfiado y tenaz. No estimaba menoscabo de su condición de escritor procurarse beneficios y sacar el mayor provecho posible de sus obras. La primera edición de *Hermán y Dorotea* se hizo en forma de almanaque y expresamente para la fiesta de San Miguel, porque esa edición popular, publicada por la casa Vieweg de Berlín, le aseguraba unos ingresos que, de acuerdo a las manifestaciones de sus contemporáneos, eran enormes para aquellos tiempos, aun cuando él no los considerara extraordinarios. Por principio no renunciaba nunca al pago de sus colaboraciones, aunque se tratase, por ejemplo, de facilitar una nueva empresa literaria o la publicación de un periódico. Schiller se lamenta en una carta a su amigo Körner de que Goethe no regala nada. Cuando la revista *Merkur* vió amenazada su existencia por el presupuesto de las colaboraciones, Goethe insistió en que se le pagasen sus trabajos".

Thomas MANN

(De "Cervantes, Goethe, Freud,"- Edit. Losada B. Aires, 1943)

POLITICA Y LITERATURA

Se habla del fracaso de los intelectuales en política. Yo no he creído nunca en él. Se le confunde con el fracaso de ciertos *virtuosos* de la inteligencia, hombres de algún ingenio literario o de alguna habilidad ajena a la literatura y a la conversación —médicos, retóricos, fonetistas, ventrílocuos—, que no siempre son los más inteligentes.

Antonio MACHADO

BARBAS

No podía tragarlo. Tenía una barba tupida y redonda, y eso no podía gustarme. Una gran barba blanca, o gris, o hasta amarillenta, pero limpia, ya sea partida o cayendo en largas hebras, es digna del Moisés de Miguel Angel, de Caronte en su barca, y hasta del mismo Padre Eterno: pero una barba redonda, corta, tupida como la de San Pedro, es sencillamente vulgar.

Jorge SANTAYANA

(De "Persons and Places", primer tomo de su autobiografía aparecido en estos días.Scribner's, N. Y., 1944)

POESIA Y VOCABULARIO

Lo que caracteriza principalmente a los poetas es su asombroso *dominio* sobre las palabras. Y no se trata de un mero asunto de vocabulario, aunque es significativo que el vocabulario de Shakespeare sea el más rico y variado que haya usado cualquier poeta inglés. No es la cantidad de palabras de que disponga un escritor, sino la manera en que las usa lo que le da el título de poeta. Lo que interesa es su sentido de cómo unas modifican a otras, cómo se combinan en la mente sus efectos individuales, y cómo se acomodan en la respuesta total. Por regla general el poeta *no es consciente* del porqué éstas y no otras sirven mejor.

I. A. RICHARDS

DIFERENCIAS

El simbolismo o modernismo no ha sido completamente expulsado de la poesía hispanoamericana. Su tono de melancolía y delicadeza reaparece continuamente bajo nuevos disfraces y formas. Y esta persistente influencia del modernismo es lo que constituye la principal diferencia entre la poesía actual norteamericana y la hispanoamericana. A pesar de que el simbolismo francés influyó en los Estados Unidos sólo seriamente después de 1910 y eso únicamente en una forma demasiado modificada a través de poetas como Wallace Stevens, T. S. Eliot y Marianne Moore, nunca ha llegado a ser nuestro estilo académico. Nuestros poetas más convencionales tienden a persistir en el estilo de la época victoriana o jorgiana. Al fondo de nuestra poesía todavía se encuentran vestigios de ingenuo optimismo, de moralidad casera, de ese desprecio whitmaniano por las disciplinas artísticas. En contraste, hasta el versificador más insignificante hispanoamericano se hace eco de un elaborado estilo artístico e instintivamente emplea símbolos de la tradición literaria europea.

H. R. HAYS

(Fragmento del prólogo a "12 Spanish American Poets", Antología publicada por la Univ. de Yale. 1943)


El perfume
con alma
Maja
COLONIA
LOCION
POLVOS
JABON
MYRURGIA



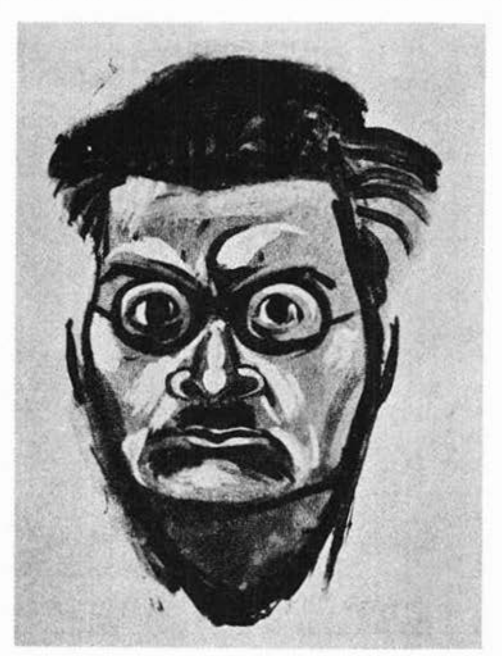
DOLORES del RIO; intérprete de "MARIA CANDELARIA" Estrella de Films Mundiales, S. A.

GENERACION VA, Y GENERACION VIENE: MAS LA TIERRA SIEMPRE PERMANECE. (E C. I. 4) EL HOMBRE NACIDO DE MUJER, CORTO DE DIAS, Y HARTO DE SINSABORES: QUE SALE COMO UNA FLOR Y ES CORTADO; Y HUYE COMO LA SOMBRA, Y NO PERMANECE. (JOB. 14. 1 y 2) · Y SERA COMO EL ARBOL PLANTADO JUNTO A ARROYOS DE AGUAS, QUE DA SU FRUTO EN SU TIEMPO, Y SU HOJA NO CAE; Y TODO LO QUE HACE, PROSPERARA. (SALMO I. 3)

VOL. III. NUM. 12 — MARZO DE 1944

EL HIJO PRÓDIGO

REVISTA LITERARIA



SUMARIO

EL HIJO PRODIGO

AÑO I. VOL. III — 15 DE MARZO DE 1944 — NUMERO 12

SUMARIO

LIBROS

NOTAS · CORRESPONDENCIA

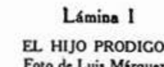
ILUSTRACIONES

La ilustración de la carátula es un autorretrato, hasta hoy desconocido, de José Clemente Orozco

EL HIJO PRODIGO. Revista literaria. Apartado postal 1994. Palma 10 (despacho 52), México, D. F., MEXICO. Se publica mensualmente por Ediciones Letras de México, y se imprime en los Talleres Gráficos de la Nación. Registrada como artículo de segunda clase, en la Administración de Correos en México, D. F., el 14 de mayo de 1943. Editor, *Octavio G. Barreda*. Redactores, *Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Octavio Paz, Alí Chumacero* y *Antonio Sánchez Barbudo*. Administrador, *Isaac Rojas Rosillo*. Precio del ejemplar: en México, Centro y Sudamérica, $ 1.50, moneda mexicana (en E. U. A., Dls. 0.50). Subscripción anual: en México, Centro y Sudamérica, $ 15.00 (en E. U. A., Dls. 5.00). Números atrasados, $ 2.00. No se devuelven originales ni se insertarán artículos o notas de colaboración espontánea que no correspondan al carácter de esta revista.

Administración: Palma 10, despacho 52, Tel. 18-25-24, México, D. F.





Jose Clemente Orozco

La Divinidad

Lámina I

EL HIJO PRODIGO
Foto de Luis Márquez

EL HIJO PRÓDIGO

AÑO I, VOL. III, NUM. 12



15 DE MARZO DE 1944

IMAGINACION

SERIA tan absurdo condenar la imaginación por ser imaginación como culpar a la realidad por ser realidad. Lo inaceptable es el exceso desproporcionado (en un hombre o en una sociedad) de cualquiera de ambas, o el uso inadecuado de cualquiera de ellas en los momentos menos propicios u oportunos.

Difícil, si no imposible, sería, pues, señalar cuándo es conveniente o apropiado ser imaginativo o realista, o al menos indicar cuándo es aceptable lo uno o lo otro. Sin embargo, a los niños, a los locos, a las sociedades primitivas o poco desarrolladas, les es siempre permitido un exceso de imaginación, no tanto por complacencia nuestra como por el convencimiento de que no pueden o no han podido ser de otra manera.

En cambio, sin que tengamos causas muy justificadas, sin grandes razones que digamos, al hombre maduro no podemos pasarle que, en los que llamamos momentos críticos, divague por la luna y no vea la realidad; es decir, que no sea "serio". Llegamos hasta calificarlo de infantil. Y cuando nos afligimos de que no vea la realidad (nos contristamos sólo por él) no es que nos preocupe que divague o no divague por la luna: lo que queremos es que además de esto vea la realidad.

Muchos buenos intelectuales no ven ni viven la realidad y aun se complacen en divagar intencionadamente por la luna, como si todavía vivieran en apacibles y románticos tiempos. Y así, a cada cambio

político interno, a cada cambio de ministro, creen llegada la hora de redención y salvación perdurables.

Este es el caso de lo acontecido hace unos días con el inusitado y feliz acceso de un viejo pero joven amigo y colaborador nuestro a la Secretaría de Educación Pública. Grandes esperanzas, sí, grandes planes, pero...

Y REALIDAD

EL amigo y poeta Torres Bodet llega a tan difícil ministerio en los momentos más críticos de la educación nacional. Llega además con presupuestos recortados, y al lugar exacto donde se debaten las más arduas contiendas entre derechas e izquierdas en los afanes de ambas corrientes por la catequización futura de las juventudes del país.

Pero entre tanto grito y sombrerazo, entre si lo primero por resolver son los textos de primaria, o los planes de estudios de la secundaria, las Bellas Artes, desnudas e indefensas, se sobrecogen de terror y frío. ¿Quién, pero quién es el osado que se permita el lujo de pensar en las bellas artes, en el reino de esa cosa absurda y anticuada de la imaginación?

Aquí tenemos el exceso de la realidad. Mas el joven ministro, estamos seguros pues le conocemos bien, no olvidará, a su debido tiempo, por "impolítico" que sea, lo que Vasconcelos o Sierra nunca olvidaron y les dió el lugar que ocupan para siempre en nuestra historia: el cultivo de aquello que ha hecho el nombre y renombre de los pueblos, como nunca lo han podido hacer los transitorios problemas agrarios o financieros, políticos o de otra índole.

¡La cultura y las artes de un pueblo! Cuando hoy mismo a pesar de tantos siglos decimos Grecia, el Renacimiento, el reinado isabelino, el de los mayas, ¿qué es lo que se nos viene primero a la mente? Sólo imperecederas obras de arte, o nombres de poetas, pintores, filósofos, escultores. Después, claro, nombres de guerreros, sacerdotes, políticos...

ENCUENTROS CON JORGE CUESTA

o POR GILBERTO OWEN o

PARECERIA banal el episodio del encuentro, y sería superfluo relatarlo, si no hubiera habido en él como un presagio de lo que iba a ser nuestra asociación. Además, serían fingimiento el pudor inhumano y el rigor crítico que me prohibiesen escribir esta página en primera persona, si la de Cuesta fué una de las influencias personales, de viva voz, más inmediatas y más fecundantes que tuvo mi juventud, lo que comprobaría precisamente el hecho de que no se advierta semejanza alguna entre nuestro pensamiento, ni entre nuestra prosa, ni entre nuestra poesía, a pesar de disciplinas semejantes, pues era influencia de diálogo, de conflicto, dramática. Por otra parte, muchos años después de oírle, la lectura de la obra que dejó en la deleznable materia de la revista y el diario, me sabe como a un encuentro renovado, a un hallazgo interminablemente repetido. ("El público no nos recuerda sino por nuestra última obra –se lamentaba Wilde–. Ahora sólo recordarán en mí al presidiario". El lector de periódicos sólo recuerda lo leído el día o la semana de su periodicidad, y porque existe el peligro inmerecido de que sólo se recuerde, de Cuesta, el último acto de su vida, sus amigos tratan de evitar esa injusticia recogiendo en volumen esos artículos y esos poemas que a mí me han sabido, repito, a reiterado encuentro.) Pero quería hablar del primero, del anecdótico, que ocurrió como voy a decirlo.

Porque nos asfixiaba, aquella tarde, como nunca, la mordaza del aula, y porque aquel profesor hablaba y hablaba monótono e insípido, repitiendo cosas que ya sabíamos, adormeciendo a los más e irritándome a mí, cuando pronunció el disparate comenté en voz alta: "¿Cómo iban a caminar esos ejércitos, *día y noche*, bajo los rayos del sol?" El silencio de segundos que siguió a mi impertinencia se rompió de pronto, cuando mi compañero de la izquierda echó a reír. Ruidosamente, con una áspera risa, echando la cabeza hacia atrás. Y luego el dómine:

—Los señores Owen y Cuesta se servirán abandonar el salón. El rector será notificado.

Fué la primera vez que oímos nuestros nombres asociados, y ahí se inició una amistad que después los largos lustros de mi destierro iban a dejar languidecer irremediablemente, pero que nunca di ni daré nunca por muerta.

Si nos unió una expulsión, un rechazo, iba a ser ésta, más tarde, la característica, el común denominador de un grupo de escritores solitarios, unidos también por el rechazo de los otros –de quienes temían el contagio de inquietudes que su pereza encontraba peligrosas y que preferían no compartir–, de unos solitarios que formaron una agrupación de expulsados, o para decirlo con una frase de Cuesta, una agrupación de *foragidos*. Yo no volví a aquella ni a ninguna otra cátedra, y Cuesta se fué a estudiar ciencias químicas, pero desde esa tarde aquel muchacho alto, desgarbado y de timidez provinciana como la mía –él subía del clima tibio y oloroso de Córdoba, yo bajaba del frío aséptico de Toluca– y yo, empezamos a vernos casi diariamente, en la biblioteca, en nuestras guaridas de estudiantes (en mi caso ya de simple estudioso) o en aquel obscuro café *América*, al que las bromas estudiantiles hacían parecer como si siempre acabara de pasar por allí el candoroso padre Brown– sal en la azucarera, cuadros colgados al revés, reloj atrasado para prolongar la velada.

Presidía su tertulia la ironía lenta, con sordina, de Antonio Helú, a quien correspondía la presidencia por ser el único conocido del público, ya que dirigía una revista, *Policromías*, de humildísimo contenido intelectual, pero de gran ascendiente sobre los estudiantes, que aspiraban a ver en ella sus primeros versos, ellos, y ellas, sus retratos. Entre nosotros se sentaba también un muchacho que hacía enormes esfuerzos por hacernos creer que era un hombre feroz, pero que a la postre resultaba el más cordial e inocente de todos, Rubén Salazar Mallén. Y había también un poeta, Gonzalitos –¿cómo se llamaría? A aquel café llegó una tarde, a *descubrirnos*, un escritor de nuestra edad y ya admirado desde entonces por muchos y por nosotros. Pero hay una frase de Novo que lo dice mucho mejor: "Entonces Xavier Villaurrutia, que tiene mejor carácter que yo, descubrió a dos jóvenes extraordinariamente delgados e inteligentes: Jorge Cuesta y Gilberto Owen..." Casi desde la llegada de Villaurrutia pusimos mesa aparte, y pronto nos fuimos a otro café.

Nos habíamos cambiado nombres de libros como tarjetas de presentación, comentábamos o hacíamos pastiches de lo leído, parcelábamos el soneto gongorino para que todos pudiésemos participar en su cultivo. Y hablábamos, libres ya de la mordaza, hablábamos. En realidad, a mí me desconcertaba en ocasiones el discurso elaborado y convincente de Cuesta, y a veces, también, me daba un poco de vértigo la rapidez sutil del de Villaurrutia; además, mi información provinciana, que era exclusivamente literaria, me irritaba y me avergonzaba cuando los dos me arrastraban a la pintura y a la música, mundos que apenas estaba descubriendo por entonces. Y me asombraba en Cuesta, provinciano de tan reciente arribo como el mío, esa curiosidad universal que le había equipado tan vigorosamente para recorrerlos sin Virgilios.

Por Villaurrutia, después, conocimos a todas las *soledades* que formaron ese grupo que indistintamente llaman de *Ulises* o de *Contemporáneos*, dentro del cual Cuesta se situó desde luego como su crítico más escrupuloso y exigente –siendo críticos casi todos los que lo formaban– y como su poeta más acendrado, con pureza rayana en la esterilidad. Pero he escrito apenas esta palabra y ya me quema su inexactitud. Pues es imposible tildar de estéril a la fiebre de la insatisfacción, a la afanada necesidad de tanteo, de rectificaciones, de comenzar una vez y otra, que le devoraba alimentándolo. De Leonardo sabemos que hubo de refugiarse en el lienzo porque la urgencia del fresco, al exigirle pinceladas definitivas, le impedía las rectificaciones, no daba ocasión a su inquietud alquimista, que le exigía experimentar con nuevos materiales. Para explicarlo con un paralelo contemporáneo, frente a la poesía *al fresco* de Carlos Pellicer, quien da la impresión de que nunca releyera, de que jamás corrigiera un poema, la poesía *de caballete* de Jorge Cuesta se nos presenta como el ejemplo leonardesco más acabado.

Lenta sí, pero constante, su función poética, como la oculta alquimia del rosal, y "sin prisa, pero sin descanso". Muy lenta. Tengo, suyo, un poema que ya lamentaba perdido para siempre. Está fechado así: "Enero 1º a octubre 1º de 1926". ¡Nueve meses, y el poema tiene solamente treinta y cinco versos! Revisando papeles que había dejado envejecer –no ennoblecerse ¡ay! vino acedo– en México durante quince años, me he topado de pronto con un librillo de versos, *Desvelo*, que, honradamente lo digo, había ya olvidado, y que se me quedó en el limbo de lo inédito. Al frente iba a aparecer un *Retrato por Jorge Cuesta*, que es el poema a que me refiero. Y lo traigo a cuento porque en ese *Retrato*, como Velázquez en su cuadro, puso un espejo, puso varios espejos en los cuales se ve al pintor. Se ve en uno de ellos:

. . . sino pensando en la geometría de sus líneas
divagaba por otoñales huertos escondidos,
donde las musas tenues se ríen entre las ramas
y atándose al pie lastres de manzanas
se arrojan sobre los sabios distraídos.

Entonces descubrió la Ley de Owen,
—como guarda secreto el estudio
ninguno la menciona con su nombre—:

Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
y las cosas que envuelve no están entremezcla-
(das,
el paisaje no es un estado de alma
sino un sistema de coordenadas.

¿No es, más estrictamente, la *Ley de Cuesta*? Es la que rige, inflexible, a toda su obra poética, desde el *Dibujo* que publicó en nuestra mal olvidada *Ulises*, hasta el *Canto a un dios mineral* de póstuma publicación. Es la ley que nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplado con los razonadores ojos de la lógica –no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética. Es armado con este secreto de *su* ley, y sólo así, como he podido sorprender y aprehender a la poesía del más puro y más claro de mis amigos, en quien la claridad era tanta, como se decía de Mallarmé, que hasta cuando parecía oscuro era clarísima su intención de serlo.

Más tarde, al dar forma a estos apresurados apuntes, me detendré más morosa y amorosamente en la poesía de Cuesta, de la que me he ocupado en primer término, con ser tan reducido el número de sus poemas, porque a mi jucio es lo más perdurable de su obra.

Ahora he querido solamente, como una anécdota más, explicar cómo fué este encentro mío con la poesía de Cuesta, cómo le había traicionado hace dieciocho años, desde el fondo de un cuadro, el espejo de su propio retrato, cómo le oí murmurar, en un rincón, que aunque su voz lo negara, también en él "la inteligencia tiene sus sentires, que el corazón no conoce".

De él, que no de mí (podía advertirse, si no a primera vista, sí a primera oída), debe afirmarse que le había "robado al tiempo su madura edad", como se reflejaba en otro de los espejos. Sin juventud ni senectud, con la monstruosa y espantable vida de un Mozart o de un Rimbaud, estuvo entre nosotros condenado a madurez inmarcesible, a cadena perpetua de lucidez (la conservó aun durante la enfermedad que hubiera preferido no mencionar) atormentado por su patética exigencia, en ocasiones necesidad vital, de tener siempre la razón. Igual siempre a sí mismo, no se contradice sino en apariencia, y no modifica su juicio sobre los hombres y sobre las ideas con el transcurso de los años. Puede compararse, por ejemplo, la breve nota sobre *Reflejos*, de Villaurrutia, con otro ensayo sobre el mismo poeta, *El Diablo en la poesía*, separados la una del otro por un período de más de dos lustros.

Su influencia sobre mi juventud, he dicho, fué de diálogo, en ocasiones de pugna. Y mi juventud era un Jacob demasiado vacilante, demasiado humanamente armada ante la seguridad de su razonamiento; no podría recordar las veces incontables en que mi guerrero salió cojo de la lucha desigual. Juntos leímos, por ejemplo, *El Capital*. A mí me dió un sarampión marxista que me duró algunos años y que fué álgido durante las jornadas del Apra en Lima, causantes de mi bien ganada destitución. El, en cambio, negó desde luego hasta lo que yo encontraba de más valioso en la Teoría: su utilidad como instrumento de estudio. Por un sutil razonamiento, que otros habrían juzgado insincero y retorcido, explicaba lo anticientífico, lo antiinteligente y lo reaccionario de la actitud marxista. Y esa posición de incansable crítica normó todo su pensamiento político desde entonces, convencido de que la actitud revolucionaria no puede ser sino la actitud

intelectual, llevándole ello al absurdo de parecer él mismo reaccionario a quienes le leían a la ligera, y los lectores de diarios no leen generalmente de otro modo.

Me arrancó a estocadas de lógica poética de la raíz juanramoniana de que mi adolescencia no se avergonzaba, y acosándome en un rincón con Gide y Valéry —que a su vez fueron sus dos influencias mayores— me obligó a reconocer que lo mexicano de la poesía española escrita en México está precisamente en su desarraigo de lo mexicano, en su universalidad, "en su preferencia de las normas universales sobre las normas particulares", y me enseñó a buscar esas normas en el clasicismo francés. Fué ésta una de las afirmaciones que con mayor ahinco sostuvo Cuesta en sus ensayos y en sus polémicas, desde aquellas primeras *Notas* aparecidas en *Ulises*. Hablaba de ello con apasionada inteligencia, como de todos los temas que incitaban su interés, y de su conversación, luego, no recogía en sus escritos sino lo esencial, dando por aceptadas muchas premisas, con una economía de lenguaje que hacía difícil, en ocasiones, seguir el hilo de su razonamiento, al leerlo, cuando no se le había oído antes. Su obra crítica era pensada ya, meditada ya, en tanto que en su conversación estaba constantemente *viéndose* pensar y haciéndonos verle pensar.

Cazador incansable de evidencias, de certidumbres, no le satisfacía nada que fuera menos que eso, pues aunque como es natural no siempre llegase a *la* verdad, ya era bastante conseguir *su* verdad. Nadie, humano, ha aspirado jamás a alcanzar más que eso. Y a esa cacería se lanzaba su móvil espíritu por todas las regiones del orbe intelectual, la música y la poesía, la pintura y la política, la sociología y la literatura, con una agudeza y una honradez crítica intachable. Creía, con Wilde y su paradoja, que "quien crea es el espíritu crítico", y ponía en sus investigaciones el calor amoroso de quien va a engendrar y no simplemente a contemplar el fruto del amor de los otros. No le parecía suficiente una crítica que se limitara a estudiar la obra de arte, o la obra poética, al servicio de las obras mismas, descubriendo su significación técnica y su situación histórica, sino que se valiera de ellas para un nuevo acto de creación, esa clase de crítica que ambiciona ser una intuición, como de segundo grado, que contuviera en sí a la intuición artística, y decía con Gide: "La conciencia de una obra no es obra de su autor".

La misma fiebre y la misma sutileza, me dicen nuestros amigos, puso en la profesión que yo le dejé estudiando, hasta el grado de parecerles a ellos que en sus manos de lector del *Fausto* la química había vuelto a su prístina esencia de alquimia. Pero le había conocido yo alquimista de la poesía, y fácilmente puedo imaginarlo dedicado a la otra, a la del término literal. Mi oceanográfica ignorancia de las ciencias no iba a permitirme, de todas maneras, hablar ni someramente de lo que en sus experimentos encontró, y de lo que sé únicamente lo que nuestros amigos me han referido.

La obra de Jorge Cuesta, como se verá al ser publicada próximamente, es más extensa de lo que generalmente se cree. Tendré más adelante ocasión de hablar de ella ya no tan sólo como lo he hecho ahora, virtualmente, en lo que de anécdota hallo en mi memoria. Lo he hecho así, en estos apuntes, para tratar de situar a Cuesta en el panorama de las letras mexicanas de los últimos veinte años.

No hubo otro encuentro material a mi regreso. De su muerte supe por recortes de periódicos que me llenaron de asco y de vergüenza por la prensa de mi país. El espíritu más naturalmente distinguido de mi generación, en las notas de policía. Y cuando empezaba —que ya la habrá terminado— la *Crítica del Reino de los Cielos*. Pero mi fe me enseña que voy a oírsela explicar, paseando a grandes zancadas por las calles, o en el café *América* de allá.

○ P O E M A S ○

SUEÑO AL MAR

ENTRABA el mar a la barca
Y al amor martirizaba
El mar más azul, más blanca
La amante que yo soñaba.

La mano araña en el ancla,
El agua su sal guardaba
Entraba el mar a la barca
Y al amor martirizaba.

Sonaban albas palabras
En un labio que callaba
El mar más azul, más blanca
La amante que yo soñaba.

Ruego de pájaro ciego
En alto mástil ahondaba,
Amaba al mar y su cuerpo
De azules ondas tocaba.

El mar más azul, más blanca
La amante que yo soñaba.

QUIERO DECIR: EL ANGEL

QUIERO decir, cuando el amor me manda
Amada que te llame por tu nombre,
—¡El angel!
¡Oh, sensualidad pura!—
No sólo el nombre, el ser y la figura
Sino, esencia de ti, marfil de mares,
Llamarada de sombra sin negrura,
Que eres el ángel tú;

Que lo angélico existe junto, cerca del hombre
En ti y en mí para el amor, amada.
¡Oh, sensualidad pura!
Gozada de sí misma por sí misma
Por el amor a punto consolada
Sin avispas temores
Sin fraudulentas imágenes soñadas,
Lo obsceno sin lo obsceno,
El goce de la sangre que no enturbia
De sombras la gracia de la almohada.

Amor, extraño
Huésped entre los hombres
Que a través de los cuerpos
Purifica
Misteriosas, sagradas intenciones.

¡¡El Angel!
¡Oh, sensualidad pura!

MATERIA DE LA VIDA

CUANDO en la Tierra estéril el hombre estéril
La mujer infecunda la lluvia ausente
Se repartan los últimos frutos de la vida.

Cuando los cuerpos secos sobre la tierra seca
Inclinados devoren su sombra enana
Y envejecida se congele el agua de sed envejecida.

Cuando los tigres se reduzcan al tamaño y la forma de las palomas
Y todas las palomas hayan muerto
De amor entre los árboles estériles

Un oscuro perfume de doncella viciosamente pura renovará la Vida.

BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

LOS FRESCOS DE OROZCO EN EL TEMPLO DE JESUS NAZARENO

o POR JUSTINO FERNANDEZ o

LAS pinturas al fresco que José Clemente Orozco ha llevado a cabo en los muros y bóvedas del templo de Jesús, con las cuales inicia su total decoración —si los dioses son propicios— marcan un nivel muy alto en la historia del arte universal contemporáneo, por la síntesis que ha sabido hacer de la realidad a través de su fino espíritu, que se ha expresado en forma cabal, es decir, combinando y armonizando todas las partes de su propia realidad. Esta síntesis del mundo exterior e interior del artista, ese intuir el mundo con visión profunda y certera y ser capaz de expresarlo con originalidad, con un lenguaje de formas nuevas, es lo que induce a pensar en el genio de Orozco. Dos porciones, dos entre-ejes del templo, ha cubierto hasta ahora con sus pinturas: una corresponde al coro, la otra a la primera bóveda de la nave. Los temas, o mejor dicho, el tema, no lo escogió el artista, ni salió de teoría o de libro alguno; salió de sus propias entrañas espirituales, de su propia visión del mundo actual, de su conciencia de la época y de su conciencia y su saber de artista. La relación que haya de encontrarse con el Apocalipsis, es la relación que nuestro tiempo quizá tenga con el libro de San Juan. No es por azar que algunos temas y el tono general de estas pinturas sean apocalípticos, ni que Orozco haya tomado inspiración en aquel libro, sino que frente al espectáculo que el mundo actual presenta, el artista ha encontrado precisamente la relación entre nuestro tiempo, sórdido y amargo, con los grandes castigos que Dios envió en otras edades a los impíos, a los injustos, a los obsecados en el error y la ignominia. No se trata, pues, de ilustraciones del libro de San Juan, sino de una aguda visión del tiempo nuestro que tiene el único tono que le corresponde, el apocalíptico.

El coro del templo es en sí la unidad en donde empieza el tema, compuesto esencialmente de cinco elementos: la Divinidad, en la clave de la bóveda; los ángeles o figuras humanas aladas que rodean la Divinidad; el ángel que ata al Demonio; el ángel que desata a Satán, y el dolor humano, representado por unas figuras de hombre y de mujer que se alojan en el muro del fondo. Algunas formas abstractas, secundarias, completan la composición unificándola, dándole estructura indivisible.

El símbolo de la Divinidad domina el conjunto, concebida como la absoluta rigidez: un gran dado por cabeza, de cuyos ojos rectangulares brota un fuego templado, sordo, como una eterna ebullición que jamás se consume, y de cuya boca sale afilada espada —la palabra divina—; rayos de luz proyecta a diestra y siniestra, haciendo de aquel emporio de vida un punto de misterio, principio y fin de todo, tal como a San Juan se reveló diciéndole: "*... yo soy primero y postrero y vivo y fuí muerto y mira que vivo y viviré en el siglo de los siglos; y demás de esto tengo las llaves de la Muerte y del Infierno...*" Los ángeles o figuras humanas aladas —combinación de cuerpo y espíritu— rodean la imagen de la Divinidad, dos de ellas estrechando las manos, haciendo más simbólica la unión; además, visten de manera que recuerda algún traje guerrero. En las partes bajas de la bóveda, a uno y otro lado, se encuentran los temas del ángel y el demonio; en el prime-

ro el ángel, con múltiples cuerdas, ata a un poste "*al dragón, serpiente antigua, que es el Diablo y Satanás, y atóle por mil años*"; el Diablo retuerce su monstruoso cuerpo, enmarañándose entre las cuerdas; la cabeza hecha de ojos y cuernos, en el suelo; las patas, que rematan en garras de afiladas uñas, por lo alto; y entre ellas el sexo toma forma de cabeza semihumana, mientras la cola, roja y erizada de pelos, se ciñe al mástil a que está sujeta; el ángel por su parte, apoyando un pie en el cuerpo de Satán, restira las cuerdas con que ha prendido al monstruo; la tensión de éstas y de las actitudes pone también en tensión al espectador, sintiéndose a la vez oprimido y opresor, ángel y demonio, se identifica con aquellas dos figuras humanas --la humanidad-- que aparecen entre oprimidas --por el ángel-- y liberadas --de Satán.

En el lado opuesto la bestia es desatada por el ángel --mil años después-- "*...permitiendo que persiga; y saldrá y engañará a las gentes... y juntarlos ha en guerra...*", y el Demonio, lanzando descargas de fuerzas y chispazos y blasfemias, se aleja del ángel, arrastrando su cuerpo de gusano de seda, de cabezas, de patas, de colas que se funden y confunden con las piernas del ángel, que, coronado y enhiesto, dicta al Demonio, los brazos estirados, la orden que ha de cumplir.

Si el concepto de la Divinidad convence con su rigidez y su fuego latente y eterno, el Demonio, Satán, *serpiente antigua*, convence más aún por la invención genial de sus múltiples formas, por lo pavoroso de sus actitudes, por ese sentido multidimensional que Orozco ha sabido comunicarle. Es asombrosa la imaginación del artista que ha recreado al Demonio en nuestro tiempo, a esa *serpiente antigua*, por ello tan olvidada y por olvidada tan activa.

El dolor humano, las figuras en el muro del fondo, resulta un acierto sin igual del pintor. Unos altos y lisos muros, unas losas o peldaños en perspectiva y unos trapos que forman una figura de mujer, sentada, en cuyo regazo se perfilan dos cuerpos que sostienen algo que parece un libro, componen el tema; pero qué certeramente ha evitado la representación del cuerpo que cubren los paños, qué dolor tan intenso debe sentir la madre por aquellas criaturas que encorvadas frente a ella tienen el libro de la vida cerrado entre las manos. ¿Quién es capaz de reproducir tal dolor? por eso los paños perfilan, pero no cubren cuerpo alguno, que la imaginación del espectador debe suplir; es la *Pietá* más extraordinaria que se ha pintado, la *Pietá* que no se apresa con palabras, la que no puede verse, la que sólo puede intuirse a través de unos cuantos signos, de amor profundo y obscuro dolor. Opuesto a la madre está el hombre, el que ha caminado, el que viene de lejos, el que ha sufrido, aquel cuyo rostro tiene la mueca estática del dolor prolongado, que el artista ha sabido cubrir caritativamente con un paño. La idea de evitar ciertos grados de expresión en el arte fué regla en la antigüedad, como Lessing lo ha hecho notar, no forzando jamás los límites del artificio; así juzgo que Orozco ha de haber considerado, recreando aquella antigua tradición; eso es tener conciencia de las limitaciones, eso es tener control y saber llegar hasta donde es posible. Tal como lo ha realizado, las figuras --la humanidad doliente-- guardan su lugar y contribuyen al equilibrio del conjunto que hubiese quedado roto quizá, de haber pintado rostros con expresiones violentas; pero qué imaginación, qué poder se requiere para hacer lo que Orozco ha logrado, qué lejos quedan las *pietás* conocidas, la madre y el hijo siempre obviamente representados.

En conjunto, este coro del templo de Jesús es una gran creación de la pintura de nuestro tiempo, por la manera original y magnífica de resolver el espacio, por la expresión misma del pintor, por su colorido adecuadamente brillante u opaco, según



JOSE CLEMENTE OROZCO

EL ANGEL ATA AL DEMONIO

Lámina II

EL HIJO PRODIGO

Foto de Luis Márquez

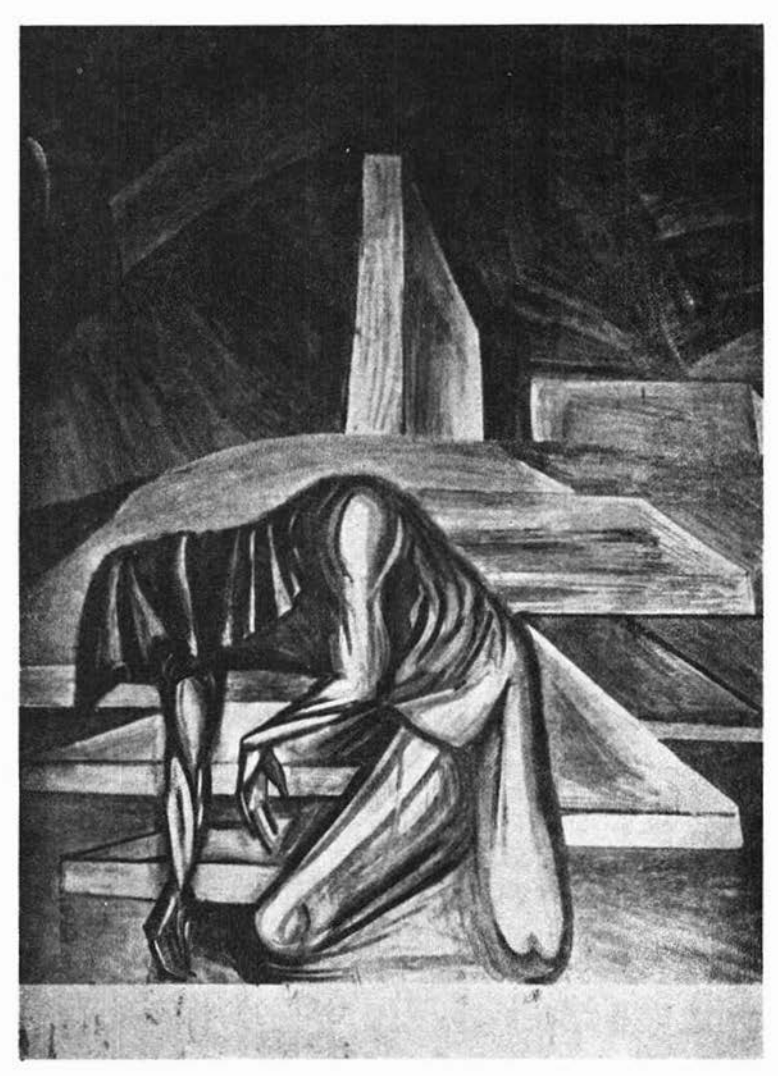
JOSE CLEMENTE OROZCO

EL ANGEL DESATA AL DEMONIO

Lámina III

EL HIJO PRODIGO
Foto de Luis Márquez





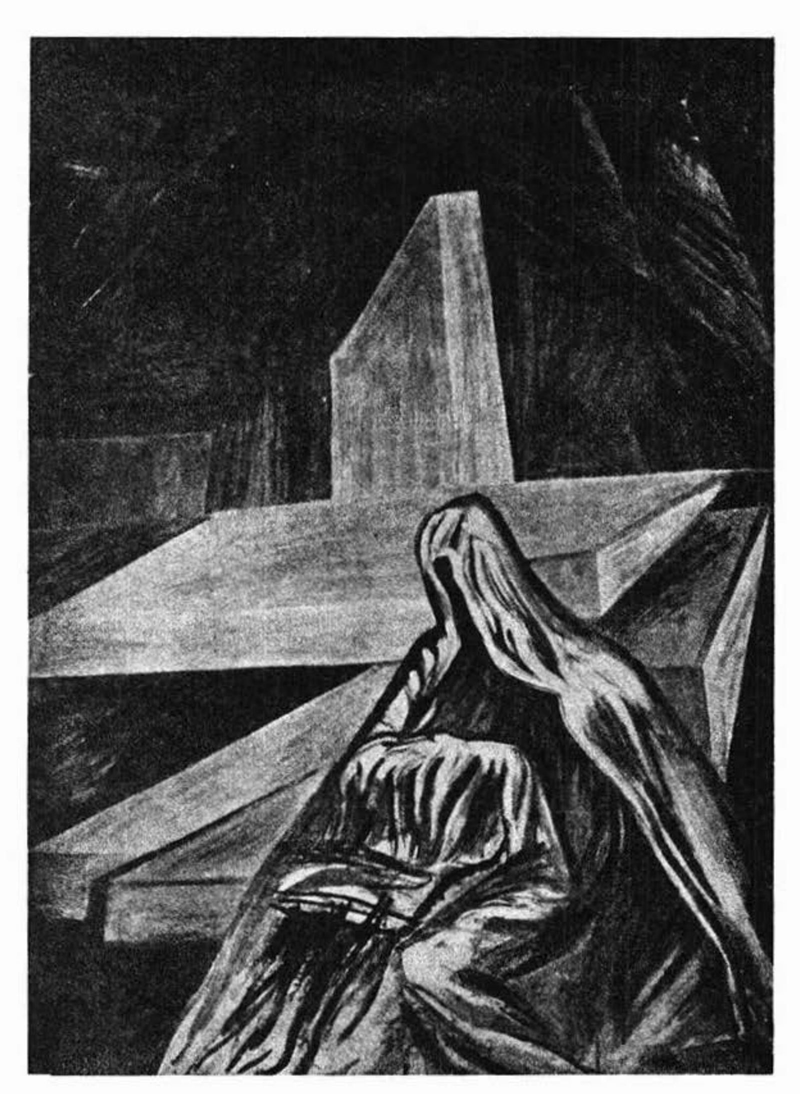
José Clemente Orozco

El Dolor Humano

Lámina IV

EL HIJO PRODIGO
Foto de Luis Márquez





Jose Clemente Orozco

El Dolor Humano

Lámina V

EL HIJO PRODIGO
Foto de Luis Márquez



JOSE CLEMENTE OROZCO

LA GRAN MERETRIZ

Lámina VI

EL HIJO PRODIGO
Foto de Luis Márquez





JOSE CLEMENTE OROZCO

UN JINETE

Lámina VII

EL HIJO PRODIGO
Foto de Luis Márquez

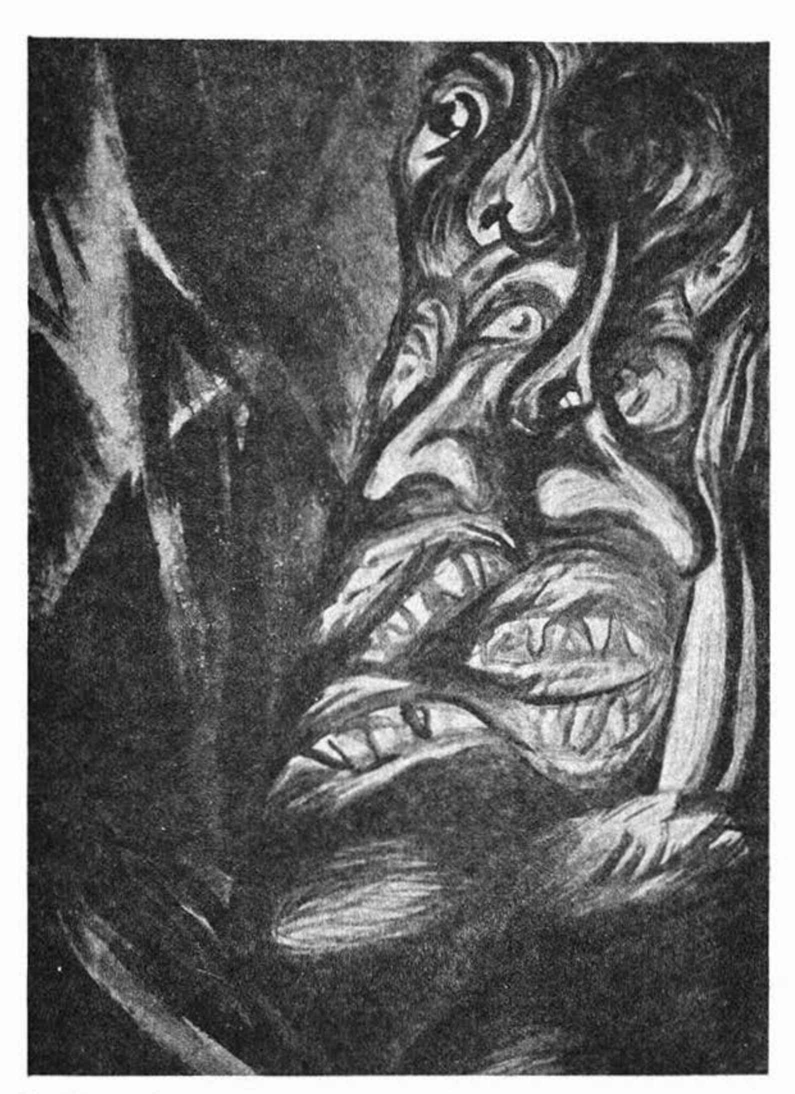
JOSE CLEMENTE OROZCO

LA HUMANIDAD

Lámina VIII

EL HIJO PRODIGO
Foto de Luis Márquez





JOSE CLEMENTE OROZCO

EL DEMONIO

Lámina IX

EL HIJO PRODIGO
Foto de Luis Márquez



el caso, por la síntesis de lo divino y humano, del mal y del bien, de lo espiritual y lo carnal, de todo lo que hace dolorosa la existencia, desde su principio a su fin; es en verdad una metafísica del humano existir de lo que Orozco nos habla, con su lenguaje de formas, únicas y maravillosas por el temblor que comunican.

El mal, la herejía, el Demonio, Satán desatado. ¿Qué puede hacer en el mundo —en nuestro mundo— sino perseguir, engañar, atormentar y destrozar a la pobre humanidad? Tómese como castigo divino o simplemente como espectáculo, como un hecho; vuélvase la mirada en derredor y se ha de encontrar muerte, desgracia, horror, plagas y sufrimientos, si es que ha de enfrentarse uno con el tono general y real de nuestra época; así ha expresado Orozco en la pintura de la bóveda próxima al coro, el momento presente por que la humanidad atraviesa; si aparecen allí los caballos y otras figuras apocalípticas, es para subrayar el tono del tiempo y éste es así de martirio y de fornicación.

Una tormenta, un temblor celeste lanza sobre la humanidad los castigos divinos; la "*gran meretriz*" aparece allí, "*asentándose sobre una bestia bermeja... que tenía siete cabezas y diez cuernos, y la mujer estaba vestida de púrpura y grana, adornada de oro, piedras preciosas y perlas*", el manto se extiende en el aire por lo rápido de la carrera de la bestia y la mujer, cínica y risueña, lleva en la mano la copa de la concupiscencia, con el "*vino de su fornicación*" y "*embriagada de la sangre de los mártires y de los santos...*". El caballo blanco erizado de púas metálicas que lo ahogan, que le penetran la cabeza y salen por las oquedades de los ojos y de la nariz, cae irremediablemente sobre la humanidad, choca contra un capitel, lo esperan otras puntas de acero más abajo, que ya han perforado algunos cuerpos; el jinete macabro, con casco metálico, cae también desprendiéndose del caballo en la vertiginosa caída: la muerte y el horror se mezclan en esta alegoría sin igual. La plaga de langostas también es lanzada a la tierra "*...y fuéles mandado que no dañasen el heno de la tierra, ni lo verde, ni los árboles, sino solamente los hombres que no tenían la señal de Dios... y eran las langostas semejantes a caballos aparejados para pelear y sobre sus cabezas tenían coronas semejantes a oro y sus rostros eran como de hombres y tenían cabellos de mujer y sus dientes eran como de león...*"; las langostas cayeron sobre los hombres, sobre la humanidad, que destrozada, mutilada, yace en tierra, los miembros atados, como crucificados, entecos, sangrantes.

El caballo negro, montado por siniestro jinete hace su aparición y la mano que empuña el arma mortífera surge sobre la cabeza del animal, apuntada con esquemáticos signos, que la componen y la descomponen, creando un caballo sui géneris que es una pura ficción. El caballo bermejo, con aspecto de puerco, lleva sobre sí un jinete monstruoso que blandiendo una espada atraviesa los cuerpos desnudos, porque "*... fuéle dado poderío sobre las cuatro partes de la tierra de matar con cuchillo...*" y, por último, en la tormenta en que pululan todos estos seres del averno se asoma un fragmento del caballo amarillo que simboliza la pestilencia, mientras la lumbre ardiendo cae sobre los cuerpos como lluvia infernal. Una masa metálica, retorcida, cae también y un fragmento de la misma, como un dardo, atraviesa el abdomen de un cuerpo andrógino que moviendo sus brazos y piernas se retuerce de dolor; unos trapos quemados preceden la caída de un cuerpo decapitado, tan sufrido y esquelético que se pueden contar todos sus huesos.

Tal es la tormenta que la furia divina ha lanzado sobre la humanidad: hambres, guerras, persecuciones, plagas, muerte y desolación, tal cual es el espectáculo que el mundo ofrece en nuestros días, cuya presencia se acusa por esas masas metálicas

por esos fierros fragmentados, retorcidos, que como dato de una era mecánica se incorporan a los otros elementos del cataclismo para atormentar a la humanidad. Y en el centro de todo un viejo recorre el espacio, con su cabello y barbas de blanca lana, arrastrando cadenas de fierro que vuelan por los aires como signo de esclavitud. ¿Es el tiempo que pasa, que corre, que esclaviza? ¿Es la eternidad que pone cadenas de sufrimientos sin fin? No lo sé, y no sé si es el Dios justiciero que agita la tormenta sobre la impía humanidad. Así el tema se completa y cobra sentido metafísico el humano existir, porque se vive el castigo, la injusticia, el mundo mecanicista y bárbaro que nos ha tocado vivir.

Las pinturas de Orozco en el templo de Jesús merecen y requieren larga observación y meditación. No son pinturas "agradables" en el sentido vulgar, pero sí una apelación a la conciencia. Interpretan nuestro tiempo con un sentido metafísico que se ha querido olvidar. En la obra de Orozco representan una sublimación porque nunca hasta ahora había dado con tal claridad el sentido sobrenatural que aquí muestra, coronando su visión del hombre en distintas circunstancias, con una metafísica de la historia. Nunca fué su expresión más libre y controlada, más sabia y genial, nunca transformó la realidad interna y externa con los alardes de imaginación con que ahora lo ha hecho. ¿Es esto una locura? Sí, pero una locura magnífica, sintetizadora, de original expresión.

El sentido dinámico de estas pinturas es patente y singular, pues no sólo el movimiento está conseguido en la pintura, sino en la exigencia a que el espectador se ponga en movimiento, física y espiritualmente, para captarlas. La composición misma, estructurada con sencillez y complicada por las formas que sobre sus líneas esenciales se mueven con libertad, permite el dinamismo que todo lo abarca. El colorido violento y sombrío, frío o violento, es la clave del lenguaje con que Orozco nos habla, dando alma y vida a los volúmenes, a las formas tridimensionales, que como meteoros transitan por el espacio arquitectural, recreado, ensanchado, proporcionado nuevamente por las pinturas que unifican de lado a lado bóvedas y muros. Volúmenes y espacio, volúmenes en el espacio, cuerpos que podrían caer y aplastarnos y que por gracia del pintor se mantienen en vilo, moviéndose en la órbita que les ha señalado.

Sin recurrir a trucos, sin gritos ni falsas elocuencias, Orozco ha llevado la pintura contemporánea a un máximo de expresión: el intelecto estructurando el conjunto, el corazón expresándose con auténtica y directa emoción y la imaginación envolviéndolo todo, creando monstruos, inventando demonios, símbolos y fantasmas de proporción monumental, y todo salido de la mano, del pincel magistral del pintor; es la obra de un hombre que sabe pensar y pintar, es la obra a tono con el tiempo, tiempo cruel de realismo brutal, que requiere un artista capaz de expresarlo con extremo realismo también.

Podrá pensarse que esta visión del mundo es desesperada y desesperante, pero no hay que olvidar que las pinturas hasta ahora realizadas son tan sólo un fragmento de una concepción mayor a cuyo complemento debemos contribuir, dentro de nuestra medida, los que vemos en ella una obra de magnitud universal. El templo de Jesús, del antiguo hospital, fundado por Cortés, lugar simbólico en nuestra historia, ha tenido la fortuna de haber sido tocado por el pintor del siglo y esta consagración del arte lo hace uno de los más extraordinarios monumentos de América.

LITERATURA Y FILOSOFIA

o POR JOSE BERGAMIN o

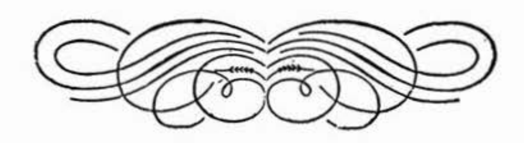
TENGO a la vista un breve escrito de Francisco Romero, publicado como *separata* de la Revista de Filología Hispánica (Año V, número 3), del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se titula: *Comunicación y situación.* Digamos, ante todo, que Francisco Romero, nuestro querido amigo, es un excelente escritor. Su profesión y profesorado filosóficos no se lo impiden; nosotros creeríamos que se lo exigen. Literatura y Filosofía no nos han parecido nunca a nosotros enemigos mortales, ni términos contradictorios. Conocemos grandes escritores que no fueron nunca filósofos; pero no conocemos ningún gran filósofo que no fuese un buen escritor. Solamente un criterio retórico, que no poético, del lenguaje, pudo hacerle decir al incomprensivo gran poeta Paul Claudel que Descartes no sabía escribir francés: que escribía latín. Descartes, como Leibniz, como Spinoza, como Malebranche o Bergson, era un excelente, extraordinario escritor; sin que queramos decir con esto que su claridad de expresión, transparencia de estilo no haya sido, a veces, espejismo de fáciles y equívocos entendimientos: muchas veces, espejuelo de tontos.

En este breve escrito de Francisco Romero se postula el lenguaje comunicativo por *supuestos de situación* o *supuestos situacionales.* No tema el lector, en este caso, ningún pedantesco tecnicismo. La cosa no puede ser más clara y sencilla: "La comunicación —escribe Romero— ocurre dentro de ciertas situaciones. La situación previa y más general consiste en que el hablante y el oyente manejen el mismo idioma". La palabra *situación,* nos dice Romero que la emplea como "*estructura* que comprende al hablante y al oyente y que establece entre ellos supuestos comunes". Aquí podríamos tropezar, tal vez, con el término de *estructura.* "La noción de *estructura* —ha escrito Romero en otro ensayo— es tan ajena al pensamiento racionalista como connatural al sentir del Romanticismo". Con esto encontramos ya un vivo ejemplo de *supuesto situacional.* El que habla supone en el oyente su misma situación respecto al significado de determinadas palabras. En este caso, la palabra *estructura* supone un significado diferente del que habitualmente tiene en el lenguaje común. Entre el escritor de filosofía y el lector puede interponerse fácilmente ese equívoco, mientras no supongamos entre los dos esa situación de entendimiento mutuo que hace idéntico o semejante el significado de las palabras. Toda conversación o diálogo, lenguaje coloquial, supone esta previa *situación* en que armonizarse. En términos comunes, habituales, solemos decir: "póngase usted en mi caso" o "póngase usted en mi situación", o "póngase usted en mi lugar", para que nos comprendan, para hacernos entender de otro o de otros.

El escenificador teatral Jacques Copeau, solía decir que para que una obra teatral se verifique, es necesaria una previa situación de entendimiento entre el actor con su público; que haya establecida o preestablecida entre ambos, público y representación, una concordancia inteligible. Por eso los griegos, cuando temían que el asunto de la obra teatral no fuese bastante conocido del espectador, o que éste lo hubiera olvidado, empezaban por contárselo en el prólogo, para que, de este modo, pudiese comprender la obra. Los autores llamados "hombres de teatro", conocen muy bien este hecho, al que denominan exactamente: "entrar en situación". Y que no se refiere solamente al cómico que está representando, sino al público que le ve y escucha. Si éste, el público, *no entra en situación,* no comprende la obra, y ésta no consigue verificarse teatralmente por incomunicable; por no haber logrado ese efecto de comunicación o comunión que es el teatro. De la misma manera, como señalamos otras veces, se le llama *sitio*

en la plaza de toros al que tiene el torero que se encuentra siempre situado para la verificación de las *suertes* del toreo: y este *sitio* no es sólo el del lugar que materialmente ocupa en el ruedo, sino algo más sutil y no espacial exclusivamente, que afecta a la posibilidad intelectual de realizar el toreo mismo; cualquier torero de verdad estará en situación de entenderme en esto que ahora digo; cualquiera que entienda el toreo también. Pero eso de que diga el torero "póngase usted en mi lugar" para comprenderme y comprender lo que hago, no suele ser cosa muy fácil para todos. Y, sin embargo, debería serlo, tratándose como se trata, de un *lugar* o *sitio* que no es el que materialmente ocupa el torero en el espacio, en el ruedo. Aquí de la *elipse* que no es sólo, como insiste Romero, una figura gramatical. Pues cuando decimos a otro "póngase usted en *mi lugar* o en *mi situación*, no tratamos de superar en ningún modo la impenetrabilidad de los cuerpos, vulnerando leyes geométricas abstractas. Tratamos de otra cosa, que es la que los ingleses suelen denominar *simpatía*. Entrar en situación es simpatizar, y simpatizar, en tal caso, viene a ser sinónimo de comprender. ¿No entendemos o comprendemos a ciertos filósofos, o profesores, o, a veces, simplemente, traductores de filosofía o filosofías, porque no simpatizamos con ellos? ¿Y no simpatizamos con ellos, sencillamente, porque no son comunicativos o comunicables? ¿Porque nos escamotean la filosofía escamoteándose a sí mismos?

Comprendemos siempre los escritos de clara exposición o crítica de Francisco Romero. El excelente escritor, que, en este caso, escribe de filosofía, nos hace simpatizar con los temas que expresa en un lenguaje tan expresamente o expresivamente comunicable. Porque hay escritores, o traductores, o profesores de Filosofía que hacen lo contrario, que, al no ser filósofos, escritores o inventores filosóficos, se escabullen de su propio vacío de pensamiento, de su propia impotencia de expresión, con ridículos ademanes esotéricos y misteriosos; olvidando que hasta lo más intrincado, difícil y oscuro, sin dejar de serlo, puede expresarse claramente, o sea, verdaderamente. Y el ejemplo de Descartes lo evidencia. Pues, ¿qué texto filosófico más intrincado, difícil y oscuro que el *Discurso del Método?* Al escritor imaginativo diríamos que puede serle lícito el escamoteo voluntario de su pensamiento; sobre todo siendo voluntario y consciente de él. Pero no al pensador que filosofa y expresa, de ese modo, su pensamiento, sin que, al hacerlo, y por hacerlo, salte el valladar —siempre frágil— que le separa del poeta. Y es que no es lo mismo pensar y decir lo que se piensa (pensar lo que se dice o lo que se dice pensar) que, por no pensar, no decir nada, dando a entender que se quiere decir algo tan abstruso y profundo que no puede expresarse o decirse, ni escribirse siquiera. ¿Se puede ser filósofo o escritor de filosofía sin manejar con precisión el lenguaje literario adecuado? Creemos que no. Y el mérito literario que a nuestros ojos —y oídos, y entendimiento— suelen tener las páginas de Francisco Romero, le da a sus escritos, no le resta, valor filosófico correspondiente.



EL ARCO IRIS

o POR WANDA WASILIEVSKA o

AL final de la plazoleta se alzaba una horca: dos postes con un travesaño. En medio se balanceaba un cuerpo humano. Pusia pasó de largo, sin inmutarse ante aquel símbolo del poder de Kurt en la aldea. Se había acostumbrado al espectáculo. El cuerpo de aquel muchacho estaba ya colgado cuando ella se vino a vivir con Kurt hacía un mes. El cadáver, helado, había perdido la forma humana. Más que un cuerpo, semejaba un trozo de madera. La nieve crujía ruidosamente, como si fuese cristal, bajo los pies de Pusia. Su chirrido era desagradable. La calle estaba desierta; los cristales de las ventanas, velados totalmente por una capa de escarcha, parecían ojos enfermos de cataratas. Sólo alguna que otra chimenea humeaba; era en las casas donde se habían instalado los alemanes. En las demás, nadie cocinaba. No había con qué.

Se entreabrió la puerta de una casa y asomó una cabeza rubia. Pero, tan pronto como vió a Pusia, se ocultó rápidamente, cerrando tras de sí la puerta. Pusia se encogió de hombros. Todos la rehuían como a una leprosa; trataban de no coincidir con ella ni siquiera casualmente; los chicos echaban a correr si la tropezaban en la calle. Pero ella pensaba: ¡Que corran! ¡Allá ellos! Todos estaban condenados a morir de hambre y de frío. Era su destino. Ella, en cambio, estaba viva y sana; poseía un hermoso abrigo, podía comer todo el chocolate que quisiera, y, después, se iría a Alemania a vivir con su hombre, el capitán. Cada cual forjaba su propia felicidad: ellos habían elegido su camino, ella también. Como tontos, creían en lo que nunca se cumpliría; esperaban lo que no llegaría jamás. Recibirían una desilusión amarga. Kurt le había explicado por qué los alemanes tenían indefectiblemente que vencer; por qué toda esta gentuza perecería si no trabajaba honradamente para ellos. Pero no lo querían entender, a pesar de ser tan sencillo. Esperaban a los suyos. A ella, a Pusia, no le hacían ninguna falta. ¿Es que no vivía mejor, mucho mejor que antes?

La nieve crujía bajo sus pies. El resplandor la deslumbraba. ¿Cuándo terminarían estos malditos fríos? Soñaba con el calor. Le hubiera gustado mejor enroscarse como un gato al sol y calentarse, calentarse toda, hasta el último hueso, y sentir en todo el cuerpo la ardiente caricia. Ahora, en cambio, hasta el blanco y deslumbrante sol semejaba un bloque de hielo.

El centinela de la puerta la dejó pasar en seguida. Pusia llamó; pero sin esperar la respuesta, sin prestar atención a la inquieta mirada de los ayudantes de Kurt, entró en el despacho.

—¿Qué sucede?

—No sucede nada —contestó ella haciendo un mohín. —Me aburría sin ti. Dirigió una mirada curiosa a la mujer que estaba en pie ante la mesa: una mujer de edad, cuyo cabello empezaba a blanquear. Tenía un vientre abultado, estaba embarazada. Pusia se sentó en el borde de una silla.

—¿Terminarás pronto?

—Ya te dije... ¿No ves que estoy ocupado? —Indudablemente, se hallaba disgustado. La llevó hasta la ventana y allí empezó a rezongar con enojo:

—¿Cuántas veces te he dicho que no vengas aquí? ¿Pero qué va a ser esto? ¡Estoy ocupado, ya lo ves! En cuanto esté libre, iré a casa.

Pusia hizo un mohín de niña ofendida.

—¡Estoy tan espantosamente aburrida! ¡Si, al menos, vinieses a comer conmigo! Me siento muy triste... Y tú no vienes nunca... ¿Qué placer puedes sentir en hablar con una mujer vieja? ¿No tienes a nadie que pueda hacerlo?

—No, no tengo. Y esta mujer vieja es una guerrillera, ¿comprendes?

Pusia se quedó estupefacta.

—¡Una guerrillera! ¿Qué dices, Kurt? ¡Mírale el vientre! ¿No ves que le falta poco para dar a luz?

—¡Ya empezamos! —cortó él. —Anda, vete a casa. En seguida iré yo...

Con un movimiento mimoso, Pusia le acarició el brazo.

—¡Kurt, tesoro mío! Me quedaré tan sólo un minuto para escuchar un poco. ¿Quieres?

—Bueno, siéntate; pero te advierto que esto también es muy aburrido —dijo él, acercándole una silla.

Pusia se desabrochó el abrigo y se sentó. De sus labios no desaparecía la sonrisa estúpida. Sus ojos negros y redondos miraban a la campesina. ¡De modo que era una guerrillera!... ¡Qué curioso, qué curioso! Pusia no ignoraba que Kurt temía a los guerrilleros, aunque jamás le hubiese confesado que tenía miedo a nada. Pero ella comprendía que le daban miedo y, sin saber por qué, consideraba esto como un pequeño trofeo. Le causaba placer, después de todo, ver que algo le infundía miedo a aquel arrogante e invencible Kurt, que tenía siempre una respuesta preparada y para quien todo era indefectiblemente claro y simple.

No. Ella no se imaginaba así a los guerrilleros. Pensaba que eran unos gigantes, armados de hachas, desgreñados y barbudos; hombres misteriosos escondidos en los bosques, que desafiaban los fríos espantosos del invierno que tantos meses atrás, tenía encadenado al universo. Pero ésta era una sencilla campesina como Fedosia y, además, estaba embarazada. Pusia volvió a mirar su enorme vientre, que estiraba su falda negra y desteñida. Experimentó una sensación de alegría pensando que ella, en cambio, era esbelta y elegante; que podía estarse allí tranquilamente sentada, envuelta en la suave piel; que, cuando se le antojase, podría levantarse e irse con paso ligero, poner la gramola y bailar con Kurt. A lo mejor, esta misma noche.

El capitán, con una voz apagada y monótona, interrogaba a la guerrillera. Al principio, Pusia prestaba atención a las preguntas y respuestas; pero pronto se dió cuenta de que todo aquello era poco interesante, en verdad. Y no sólo poco interesante, sino incluso estúpido. Todas las preguntas del oficial se concentraban en una sola cosa. Las respuestas de la campesina eran siempre las mismas.

Olena, la guerrillera, estaba ya mortalmente cansada. Ante sus ojos oscilaban unas manchas negras; se alzaba una ola oscura que surgía de debajo de la mesa y le velaba la vista. Necesitaba poner en tensión su voluntad para librarse de aquella sombra, cada vez más espesa, que lo envolvía todo. Y, entonces, de entre las tinieblas que la rodeaban, surgía el oficial sentado detrás de la mesa, con los papeles delante, y a su espalda los cristales de la ventana. Sentía que el rostro se le cubría de un sudor frío, pegajoso, desagradable. Los brazos le pesaban como plomo; los pies, hinchados, le dolían atrozmente. ¿Cuánto tiempo llevaba allí? ¿Una hora, dos, tres? ¿Quizá más, tal vez todo el día? Pero no. Por la ventana se veía brillar aún el sol intensamente, indicando que no había pasado tanto tiempo como ella pensaba.

Le dolían las caderas, le dolían las entrañas, como si le arrancasen los nervios. Y ahora, para mayor escarnio, se presentaba esta mujer. Olena la conocía. Sabía quién era. Allí estaba sentada, con sus ojos redondos como dos botones. Se había quitado el gorrito de piel y se recogía el cabello detrás de las orejas. Los ojos fatigados de la campesina advirtieron el brillo del cristal en los aretes y se clavaron en ellos. El cristal centelleaba como una llamita. En seguida, volvieron a invadirlo todo las tinieblas, y, a través de ellas, entre sus vertiginosas oscilaciones, sólo veía brillar aquella lucecilla. Olena se tambaleó; pero cerró los puños y se irguió de nuevo. No, no. Nada de caer aquí, ante la amante del oficial, que ha vendido a los suyos y duerme con el alemán; que viste pieles, luce brillantes aretes y contempla, con la sonrisa en los labios, como un espectáculo, a la mujer encinta, martirizada por el oficial alemán.

La sonrisilla estúpida parecía adherida a los labios de Pusia; pero ésta no pensaba en Olena, no escuchaba las preguntas ni las respuestas. Sentía un calor agradable y le complacía pensar que estaba sentada en el despacho de Kurt; que era la única que podía entrar y salir cuando se le antojase y, además, sola, mientras que a las otras las conducían soldados con la bayoneta

calada, llevándolas a lugares de donde nadie volvía. Le gustaba que todos temiesen a Kurt y que Kurt fuese de ella sola, le llamase su monita y le dijera que iba a llevarla con él a Dresde...

—¡Vas a ser madre! —dijo Kurt, y Olena, que ya se sentía mareada, se aferró a estas palabras como a una tabla de salvación.

¡Claro que iba a ser madre! El oficial alemán jamás sabría cómo la había ayudado, precisamente cuando sentía que la tierra se le escapaba de los pies y una debilidad extraña se iba apoderando de su cuerpo y todo le daba de vueltas y se hundía en la penumbra.

—Vas a ser madre...

¿Quién decía esto? ¿El oficial alemán que estaba sentado detrás de la mesa, o Kudriavi, el muchacho pecoso y risueño, que mandaba el destacamento del bosque?

—Vas a ser madre...

Olena no pensaba en la criatura que llevaba en sus entrañas, que consumía el aire de sus pulmones y doblaba su cuerpo. Pensaba en los que habían quedado en el bosque, en todos los que la llamaban madre. Era mucho más vieja que todos ellos. Tomaba parte en los servicios de descubierta, dinamitaba puentes; pero estimaba que su verdadera misión no era ésta. Era lavar, guisar, cuidar a los muchachos, que no tenían a nadie que los atendiese. Asistía a los enfermos, curaba a los heridos, zurcía la ropa desgarrada. Lo mismo que suelen hacer las madres. Por eso, todos le daban este nombre.

—Vas a ser madre...

A Olena le sonaron estas palabras como un grito que llegase del bosque. Las vidas de aquellos hombres dependían ahora de una sola palabra suya. Le sonaron como una exhortación al cumplimiento de su deber. Como un saludo de ellos. Como un eco de su voz lejana.

—¿Dónde se oculta el destacamento?

Olena recordaba cada sendero, cada arbusto, cada árbol del bosque. En su memoria se dibujaba diáfanamente el camino por el que preguntaba el oficial. Y llegó a asustarse ante la idea de que los ojos acuosos del alemán pudiesen descubrir, a través de sus pensamientos, aquel camino. ¡Pronto, pronto, a pensar en otra cosa! ¡En su casa, en el río, en los vecinos!... Pero a su memoria se aferraba el sendero y las chozas entre los pinos y el rostro alegre de Kudriavi. Eran dieciséis muchachos, y ella, su madre. Sí, allí en el bosque, había dieciséis hijos suyos, dieciséis hijos que no conocían el miedo. Hijos de campesinos pobres como ella, que habían esperado largo tiempo la llegada de su felicidad, la felicidad del hombre libre que no conoce el látigo del capataz.

—Nada sé del destacamento. Se marcharon; pero ignoro a dónde.

Kurt descargó un puñetazo en la mesa. Al cabo de cuatro horas de interrogatorio, no había avanzado un solo paso. Irritado, arregló los papeles.

—¡Hans!

Entró un soldado.

—¡Llevadla al cobertizo!... Te quedarás un rato al frío; tal vez eso te hará recapacitar. Estarás allí, reflexionarás y, cuando hayas reflexionado, llamas al centinela. El me avisará. Y, con gesto colérico, cerró el cajón de la mesa.

—Vamos, Pusia. Almorzaremos juntos.

Pusia saltó de alegría. Había hecho bien en venir. Si no hubiera sido por ella, Kurt se habría quedado en la oficina seguramente, hasta la tarde.

Volvió a deslumbrarla la blancura de la nieve. Bajo las botas de Kurt crujía más ruidosamente que bajo sus botas de fieltro. El aire helado cortaba las mejillas.

—¿Qué es aquello?

Pusia se detuvo y miró hacia donde Kurt le indicaba. A lo lejos, donde la azulada sabana de la llanura se confundía con el helado cielo, brillaba el arco iris. La franja multicolor se elevaba para desaparecer entre las alturas inasequibles. Verde, azulado, rosáceo y violeta, el arco iris era una visión de cristalina transpa-

rencia, pura y diáfana como el vilano de las flores.

—¡El arco iris! —dijo, sorprendido, Kurt. —¡El arco iris en invierno! . . . ¿Sale con frecuencia aquí, en esta época?

Pusia quedó un minuto pensativa.

—No. Creo que no. Yo jamás lo había visto hasta ahora.

Kurt seguía parado, contemplando el luminoso puente que unía el cielo con la tierra.

—¡Vamos, vamos, que se me hielan los pies!

—Dicen que el arco iris presagia cosas buenas. . .

—Es un arco iris como otro cualquiera —dijo Pusia, perdiendo la paciencia, y le tiró de la manga.

Entretanto, el arco iris se había ido dilatando y, después de abrirse como una diadema brillante y translúcida, se extendía —rosado, violáceo, verdoso, áureo— sobre la tierra. El cielo parecía ahora una cúpula; cubría la tierra como una campana de cristal. En la plazoleta, los artilleros, alzando la cabeza, dilatadas las pupilas, contemplaban el extraordinario fenómeno.

Cuando llegaron a casa, Fedosia estaba en la puerta, mirando también el arco iris, tranquila, atenta, fijamente.

—Dicen que el arco iris presagia cosas buenas —dijo, al pasar por su lado, el oficial.

La vieja campesina se encogió de hombros.

—Sí, sí. Dicen que anuncia cosas buenas —respondió con extraño acento, y se apartó para dejarlos pasar.

Permaneció en el umbral. Sin más ropa que la falda y la blusa, desnudos los brazos. La vieja, olvidándose del terrible frío, no quitaba los ojos de la luminosa visión del arco triunfal, que se extendía por todo el cielo e irradiaba un brillo sutil, como de oro.



o EN PROXIMOS NUMEROS o

Colaboraciones de *Francisco Orozco Muñoz, Roger Caillois, Francisco de la Maza, Jaime Torres Bodet, José Luis Martínez, José Bergamín, Juan de la Cabada,* la novela "Golpes de Caña", del escritor francés *Jean Malaquais;* un ensayo de *Benjamín Péret* sobre los mitos, leyendas y cuentos americanos, etc., las traducciones: "Poetas y Místicos", por *Rolland de Renéville* (trad. de César Moro); "La Naturaleza de las Cosas" (fragmentos), por *Lucrecio* (trad. directa por Agustín Millares Carlo); "Las Iluminaciones", por *A. Rimbaud* (trad. de José Ferrel); etc.

BELLEZA, ARTE Y POESIA EN LA ESTETICA DE SANTAYANA

POR ARTURO RIVAS SAINZ

A menudo, basta un pensamiento característico para reconstruir, con él, toda una posible doctrina o una posible concepción filosófica. Porque hay ideas nucleares que encierran, potencialmente, el desarrollo ulterior de consecuencias para constituir un completo sistema.

Tales pensamientos o ideas nucleares, tales "principios" son, de ordinario, un índice infalible de la calidad de los autores que, mientras mejores, en mayor número los siembran sobre el fecundo surco, maternalmente abierto, de los renglones...

Santayana es de ésos. Por eso ha sido posible a Raimundo Lida [1] ordenar, con los fragmentos dispersos, con las rótulas y tibias enterradas en los distintos substratos de los libros santayanescos —a la manera que los zoólogos recomponen, con unos cuantos huesos, los monstruos antediluvianos—, todo el esqueleto de la Estética del autor del *Puritano*.

Las conclusiones generales a donde lleva lógicamente dicha estética son por demás interesantes y merecerían, ahora que en *El Hijo Pródigo* acaban de publicarse las contrarias de Housman, un examen detenido —que no cabe dentro de la brevedad de una nota—. Ellas son las siguientes:

Que las grandes obras de arte son asiento y estímulo, no sólo de valores estéticos, sino de otros muchos valores y funciones;

que la verdadera actividad estética está ligada a intereses prácticos y religiosos, así como a los aspectos más significativos, más amplios y profundos de la vida del espíritu;

que el arte nace y crece en un mundo penetrado de normas intelectuales y éticas, no aislado en una esfera solitaria e irracional; y

que la más alta poesía nunca es poesía de pura pasión, ni de fantasía desordenada, ni de vacua virtuosidad.

Es decir: que la llamada poesía pura es imposible y absurda;

que el arte por el arte es imposible y absurdo;

que la preferencia por la forma es absurda e imposible, y

que la Estética como ciencia autónoma y aislada es absurda e imposible.

Para llegar al término de tales conclusiones, Lida organiza la Estética de Santayana en tres partes que, con sus subdivisiones, son:

Concepto de la Estética: a), imaginación; b), placer, y c), valores estéticos. *Límites de lo estético:* a), lo estético y lo práctico; b), el arte, y c), lo estético y lo ético. *La Poesía:* 1. a), lenguaje, palabras, ideas y cosas; b), unidad psicofísica del lenguaje, y c), lo fónico y lo significativo. 2. a), lenguaje poético; b), poesía y prosa; c), la forma; d), poesía racional y poesía "bárbara".

En sus lineamientos generales, vamos a referirnos a cada uno de los artículos mencionados, para tratar de relacionar, con las conclusiones generales que decíamos, su doctrina.

Lo estético ha merecido, en opinión de Santayana, poca consideración, por una doble razón primordial: por la falta de motivos inmediatos que impulsaran a la reflexión correspondiente y por el carácter intra-humano de sus problemas.

Este carácter subjetivo de los problemas estéticos se acusa más ahora, en que esta ciencia es considerada como una teoría general de la sensibilidad. En el siglo XVIII se consideraba simplemente como crítica. Pues bien, para obtener un concepto exacto de "estética", debemos reunir el sentido etimológico de ambas opiniones: crítica es lo mismo que tamiz, que criba; estética es lo mismo que "estudio de la sensibilidad". Así se logran los dos rasgos esenciales de la teoría de lo bello, la percepción crítica y el juicio que implica percepción.

Ahora bien, tal percepción se hace, inicialmente, mediante los sentidos de la vista y el oído —contra la tesis de Guyau, que concede a los sentidos malamente llamados inferiores (gusto, olfato, tacto) beligerancia estética—, los que, sin embargo, nos entregan una parte bien pequeña de los estímulos exteriores...

De allí, la necesidad de la imaginación, que elabora y trabaja los datos sensuales, enrique-

[1] RAIMUNDO LIDA, *Belleza, arte y poesía en la Estética de Santayana.*—Universidad Nacional de Tucumán.

ciéndolos por un trabajo que merece el nombre de intelectivo, lo que no es un absurdo, pues imaginación y entendimiento "no difieren por su origen, sino sólo por su grado".

Los valores propios de esa intuición y de la sensibilidad a las formas percibidas, se llaman "valores estéticos". Se encuentran, por tanto, en los objetos naturales; pero, también, en las obras humanas que son las bellas artes. La obra de arte es, así, una abstracción del objeto real que, además, tiene otros valores no estéticos. Tratar de separar esos dos valores, el estético y el extra-estético, es más dañoso que útil. "Ni en la Historia del Arte, ni en una sana valoración de las creaciones del hombre, puede su significado estético divorciarse de su significado práctico y moral". "No hay genuina manifestación artística capaz de desligarse de otros intereses y fuerzas espirituales". —En esto está acorde con Guyau—. "Cuando se pretende purificar de ese modo la experiencia poética, no se hace más que empobrecerla y mutilarla".

Congruente con esos principios, Santayana señala límites a la Estética; pero límites amplísimos: el arte es un proceso por el cual el hombre, actuando física y conscientemente sobre los objetos, los amolda a su propio espíritu. Resultado del arte es, pues, la conformación de la materia por el espíritu. Dar forma racional a dicha materia es el arte.

Claro que el arte, antes de su etapa espiritual, atraviesa una meramente mecánica. Esta se va volviendo arte en la medida en que va prescindiendo del automatismo y tornándose previsión y advertencia. La razón, por tanto, es un indispensable instrumento de la creación. Así son las relaciones de la inteligencia y del arte.

En cuanto a las de la belleza y la moral, hay que partir de que "si una cosa es fea, por eso mismo no será del todo buena; si es en absoluto buena, será por fuerza bella". Por tanto, "combinar lo estético con lo ético y, muy especialmente, juzgar la actividad del artista conforme a consideraciones morales, no es dañar las atribuciones de éste; sino, por el contrario, rendir homenaje a su importantísimo papel en la economía toda de su espíritu". "El sentido estético no se opone a la utilidad ni a la lógica. Es más, lo verdaderamente útil y lógico posee cierto modo de valor estético, mientras que ciertas aparentes bellezas sensoriales, contrarias de algún modo a la inteligencia, no pueden en definitiva satisfacer a una sensibilidad estética consumada"; "nunca ha habido un arte digno de conocerse, que no tuviera algún sentido práctico, intelectual o religioso"...

La poesía es arte verbal. Tiene, por tanto, dos elementos principales: lo fónico y lo representativo. Si la lengua es uno de los más útiles instrumentos del hombre es precisamente porque sus sonidos, con sus distintas musicalidades y ritmos, pueden representar la escala completa de todos los sentimientos humanos, de todos sus afectos también y quizás de sus intenciones.

El lenguaje sirve para la organización subjetiva de la experiencia, aunque su alcance no puede ser exactamente precisado. Hay que tener cuenta con las distinciones entre expresión y comunicación, significación y sugerencia, lógica y antilógica. La palabra tiene usos racionales y prerracionales —conversación por un lado, poesía y plegaria, por otro—. Lo fónico es lo primario y elemental: la palabra vale por su referencia a objetos; pero también, por su propio valor elemental. Entre ambos valores, el fónico y el representativo de ideas, está la imaginación, que se refiere a objetos exteriores; pero los deforma y transforma. "Mientras lo musical no se somete a lo significativo, difícilmente puede el lenguaje relatar un suceso o apuntar a un objeto inequívocamente. Pero si prescindiera en absoluto de lo musical, pasaría a ser una especie de álgebra o taquigrafía sin valor poético alguno".

El "quid" está, por tanto, en la armonía de ambos valores. Por eso, el plano inferior de la poesía está en la que no tiene elemento lógico, la que se compone de puros arabescos sonoros, formas vacías. Lo poético debe tener un contenido objetivo —aunque, para que una frase sea significativa, basta con que "abra las compuertas a una poderosa emoción, aunque su claridad y coherencia no sean particularmente notables", concede Santayana. Fuera de esa armonía, no hay sino poesía bárbara.

Lo que hemos hecho no es sino un esbozo rápido del contenido del libro sobre la Estética de Santayana. Un mal panorama del total, pues no era posible entrar en pormenores; pero ya tal esbozo da una ligera idea de la importancia de los temas y de su profundo interés, ya que, aunque viejos, no acaban de pasar, ni pasarán pronto, mientras no se diga sobre ellos una palabra definitiva. En el fondo de los problemas suscitados, se revuelve la eterna oposición de dos modos de comportarse ante la vida, que a veces con un nombre, a veces con otro, afloran periódicamente al ras de todas las preocupaciones humanas.

ABSTRACCION Y PROYECCION SENTIMENTAL

POR WILHELM WORRINGER

TRADUCCION POR SAMUEL RAMOS

ESTE trabajo desea ofrecer una contribución a la estética de la obra de arte y especialmente a las obras que pertenecen a las artes plásticas. Con esto su dominio se delimita claramente frente a la estética de lo bello en la naturaleza. Una tal delimitación parece de extrema importancia, pues la mayor parte de los trabajos estéticos y de historia del arte que se ocupan de problemas como los aquí presentes desdeñan esta delimitación y transladan sin más la estética de lo bello en la naturaleza a la estética de lo bello en el arte.

Nuestra investigación parte del supuesto de que la obra de arte se coloca como organismo independiente y equivalente al lado de la naturaleza y en su más profunda esencia no tiene conexión con ella, en tanto que se entiende por naturaleza la superficie visible de las cosas. Sin embargo, es preciso considerar que lo bello en la naturaleza es una condición de la obra de arte, y aún en el curso del desarrollo parece haberse identificado con un valioso factor de ésta.

Este supuesto incluye la consecuencia de que en principio la ley específica del arte no tiene nada que ver con la estética de lo bello natural. Entonces no se trata de analizar las condiciones bajo las cuales un paisaje parece bello, sino las condiciones bajo las cuales la representación de ese paisaje se hace bella. [1]

La estética moderna que ha dado el paso decisivo del objetivismo al subjetivismo estético y que parte en sus investigaciones no de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto contemplador, se eleva a una teoría que se designa con el nombre amplio y general de teoría de la "proyección sentimental" (*einfuehlungslehre*). Esta teoría ha encontrado una formulación clara y comprensiva en Teodoro Lipps. Su sistema estético debe, pues, servir como fondo, ***pars prototo*** de los siguientes extractos. [2]

El pensamiento fundamental de nuestra indagación es mostrar que esa estética moderna que parte del concepto de la proyección sentimental no es aplicable a todas las regiones de la historia del arte. Tiene su punto arquimédico solamente en un polo de la sensibilidad artística humana. Primero tiene que convertirse en un comprensivo sistema estético si ha de reunirse con la línea que proviene del polo contrario.

---

[1] Cf. Hildebrand *Problem der Form:* "Los problemas de la forma originados de la creación arquitectónica de una obra de arte, de ninguna manera los establece la naturaleza ni son evidentes, sino que son justamente lo artístico absoluto"; "La actividad de las artes plásticas domina el objeto como algo que se explica por la manera de representarlo, no como algo que ya en sí actúa y es significativo poética o éticamente." No hay que equivocarse con la palabra de H. "arquitectónico"; comprende todos aquellos elementos que procedentes de la mera imitación constituyen una obra de arte. Cf. la exposición en el prólogo de la tercera edición en el que H. formula su credo artístico en proposiciones claras.

[2] Esta limitación es impuesta por la necesidad. No es éste el lugar de valorar los diferentes sistemas que parten del proceso psíquico de la proyección sentimental. Por eso debe apartarse de aquí toda crítica al sistema de Lipps, tanto más cuanto que nosotros sólo nos servimos de sus conceptos fundamentales. El desarrollo de los problemas de la proyección sentimental se remonta al Romanticismo, que, con la intuición artística, ha anticipado la visión básica de la estética actual. El problema ha recibido configuración científica de hombres como Lotze, Friedrich Vischer, Robert Vischer, Volkelt, Groos, Siebeck, y finalmente Lipps. Acerca de este desarrollo se debe espigar en la clara y meritoria disertación de Paul Stern, *Einfuehlung und Assoziation in der modernen Aesthetik*. (Muenchen, 1897).

Consideramos como contrapolo una estética que en vez de partir de la urgencia de la proyección sentimental, parte de la urgencia de abstracción del hombre. Así como el apremio de la proyección sentimental, como supuesto de la vivencia estética, encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el apremio de la abstracción se satisface en la belleza de lo anorgánico inánime, en las formas de cristalización o, dicho de un modo general, en toda ley abstracta y necesaria.

Tratamos de ilustrar la relación de oposición entre la proyección sentimental y la abstracción, y desde luego caracterizaremos a grandes rasgos el concepto de la proyección sentimental en la medida en que parezca importante a nuestros fines.[3]

La fórmula más sencilla que define esta clase de vivencia estética dice: —el goce estético es el goce objetivado de uno mismo—. Gozar estéticamente quiere decir gozar de mí mismo, sentirme en un objeto sensible diferente de mí. "Lo que yo siento de mí en el objeto es la vida en general. Y la vida es fuerza, trabajo interior, aspiración y realización. La vida es, en una palabra, actividad. Pero la actividad es aquello en lo cual yo vivo un gasto de fuerza. Esta actividad es por naturaleza actividad de la voluntad. Es la aspiración o la voluntad en movimiento". Mientras que la estética anterior operaba con el placer y el desagrado, Lipps sólo da a estos sentimientos el valor de un tono sentimental, en el mismo sentido en que un tono claro u obscuro de un color no es el color mismo, sino un tono del color. Lo que se hace notar es entonces, no el tono sentimental, sino el sentimiento mismo, es decir, el movimiento, la vida, la propia actividad interna.

El supuesto del acto de proyección sentimental es la actividad general aperceptiva. "Todo objeto sensible en tanto que existe para mí, es pues, siempre, la resultante de ambos componentes: lo sensible dado y mi actividad aperceptiva".

Toda línea sencilla me exige una actividad aperceptiva para que la aprehenda como lo que es. Debo dilatar la mirada interior hasta abarcar toda la línea; debo delimitar interiormente lo así interpretado y desprenderlo de su contorno. Entonces toda línea me exige ya aquel movimiento interno que incluye en sí los dos momentos; la dilatación y la limitación. Pero además toda línea me pone, en virtud de su dirección y forma, toda clase de exigencias especiales.

Surge entonces la pregunta: ¿cómo me conduzco respecto a tales exigencias? Existen dos posibilidades, a saber, que yo ejercite libremente la actividad exigida, o que yo me resista a ella; que estén en consonancia mis tendencias, inclinaciones, necesidades naturales y la exigencia, o que el caso sea al contrario. Nosotros tenemos siempre una necesidad de la propia actividad. Esta es aún la necesidad fundamental de nuestra existencia. Pero la actividad propia que me es exigida por medio de un objeto sensible puede estar constituída de tal modo, que en virtud de esta constitución sea realizada por mí no sin fricción, no sin una contradicción interna.

Cuando puedo ceder a la actividad exigida sin contradicción interna, entonces tengo sentimiento de libertad y éste es un sentimiento de placer. El sentimiento de placer es siempre un sentimiento de la actividad propia, libre. Es el tono o coloración inmediatamente vivido del sentimiento de la actividad, que se instala cuando la actividad procede sin fricción interna. Es el síntoma de la conciencia de la libre consonancia entre la exigencia de la actividad y mi realización.

Pero en el segundo caso nace un conflicto entre mi aspiración natural de la propia

[3] El siguiente intento de caracterización de las ideas fundamentales de la teoría de Lipps, está hecho en parte textualmente, de la formulación que de nuevo ha dado el mismo Lipps, en el resumen de su doctrina publicado en el semanario *Zukunft*, enero 1906.

actividad y aquella que me es exigida. Y el sentimiento del conflicto es de igual manera un sentimiento de desagrado en el objeto. Al primer caso le llama Lipps proyección sentimental positiva, al segundo le llama negativa.

Cuando esta actividad general aperceptiva trae el objeto a mi posesión espiritual, la actividad entra a pertenecer al objeto. "La forma de un objeto es siempre el ser formado (*Geformtsein*) por mí, por mi actividad interna. Es un hecho fundamental de toda psicología y justamente de toda estética, que un "objeto dado en la sensibilidad", estrictamente hablando, es imposible, algo que no existe ni puede existir. En tanto que existe para mí, y sólo de tal objeto se puede hablar, es logrado por medio de mi actividad, por medio de mi vida interior. Entonces esta apercepción no es voluntaria y caprichosa, sino que está ligada con el objeto necesariamente. La actividad aperceptiva se convierte en goce estético en el caso de la proyección sentimental positiva, cuando mis tendencias naturales de actividad propia están en consonancia con la actividad que me es exigida por el objeto sensible. Y sólo de esta proyección sentimental positiva puede tratarse respecto a la obra de arte. Aquí está la base de la teoría de la proyección sentimental en tanto que encuentra su aplicación práctica en la obra de arte. De ella resulta la definición de lo bello y lo feo. Por ejemplo: "Las formas son bellas sólo en tanto que existe esta proyección sentimental. Su belleza es vivirme idealmente, con libertad, en aquellas formas. Al contrario, son feas, cuando no es posible, cuando en la forma o su contemplación yo me siento sin libertad, cohibido por una inhibición subyacente". (Lipps, *Aesthetik* 247).

No es aquí el lugar para perseguir la construcción de todo el sistema. Basta señalar para nuestro fin el punto de partida de esta especie de vivencia estética y sus supuestos psíquicos, pues por medio de ellos llegamos a la comprensión de aquella fórmula para nosotros importante, que debe servir como fondo de la siguiente exposición y que por eso repetimos en este lugar: "el goce estético es el goce objetivado de uno mismo".

La meta de la siguiente exposición es probar que es insostenible admitir que el proceso de la proyección sentimental haya sido el supuesto de la creación artística en todo tiempo y lugar. Más bien, con esta teoría del *einfuehlung* quedamos sin ayuda ante las creaciones artísticas de muchos tiempos y lugares. No nos ofrece ningún medio para entender aquel enorme complejo de obras artísticas que surgen del estrecho marco del arte greco-romano y moderno occidental. Aquí se nos impone la noción de que está presente un muy otro proceso psíquico que nos explica la constitución peculiar de aquel estilo, sólo apreciado por nosotros negativamente. Antes de que procuremos determinar de modo aproximado ese proceso, deben decirse algunas palabras sobre ciertos conceptos fundamentales de la ciencia del arte, porque sólo es posible la comprensión de lo que sigue por un acuerdo sobre esos conceptos fundamentales.

Como el florecimiento de la historia del arte cae en el siglo XIX era evidente que las teorías sobre el origen de la obra de arte se basaran en una manera de ver materialista. No es necesario mencionar cómo esta investigación penetró sana y racionalmente en la esencia del arte obrando como reacción a la estética especulativa y el espiritualismo de lo bello del siglo XVIII. Un fundamento valioso fué de esta manera asegurado para esta ciencia joven. Una obra como *El estilo* de Semper es una proeza para la historia del arte. Como todo edificio intelectual de gran trazado y construcción, está más allá de las valoraciones históricas de verdadero y falso.

A pesar de que este libro con su teoría materialista sobre el origen de la obra de arte penetra en todos los círculos y, por una década hasta nuestros días, vale como supuesto tácito de la mayoría de las investigaciones históricas sobre arte, es para nosotros hoy el punto de apoyo del pensamiento retrógrado y perezoso. Toda honda penetración en la íntima esencia del arte es estorbada por la excesiva estimación de los motivos subalternos. Además, no todo el que apela a Semper tiene el espíritu de Semper.

En todas partes se anuncia una reacción contra este bajo y cómodo materialismo artístico. La brecha más profunda en este sistema la abrió el sabio vienés recientemente muerto Alois Riegl, cuya obra profunda y sólida --en parte por ser una publicación difícilmente accesible--, no encontró, desgraciadamente, la consideración que merece por su significación, que hace época.[4]

Riegl fué el primero en introducir en el método de investigación de la historia del arte el concepto de "voluntad artística". Debe entenderse por "voluntad artística absoluta" aquella demanda interna latente que con independencia del objeto y del modo de creación, subsiste por sí y reviste el aspecto de voluntad de forma. Es el motivo primario de toda creación artística y la obra de arte es en su más íntima esencia una objetivación de esta voluntad artística absoluta que existe *a priori*. El método materialista del arte, que no se debe sin más identificar con Gottfried Semper, sino que en parte se basa en una mal entendida y mezquina interpretación de su libro, ve en la obra primitiva de arte un producto de tres factores: el fin útil, el material, y la técnica. La historia del arte era en el fondo para él una historia del *poder*. La nueva visión, al contrario, considera el desarrollo de la historia del arte, como una historia de la *voluntad*, partiendo del supuesto psicológico de que el poder es sólo un fenómeno secundario consecutivo de la voluntad. Las peculiaridades del estilo de épocas pasadas no se deben reducir a una carencia de poder, sino a una voluntad orientada de otra manera. Lo saliente es entonces lo que llama Riegl "voluntad artística absoluta", sólo modificada por aquellos tres factores, fin útil, material y técnica. "A esos tres factores no les conviene el papel de creación positiva que les ha atribuído la teoría materialista, sino un papel represivo, negativo: constituyen, por decirlo así, el coeficiente de fricción dentro del producto total" (*Spaetroemischen Kunstindustrie*).[5]

En general, no se entiende por qué se daba al concepto de voluntad artística un significado tan exclusivo, pues de un arraigado supuesto ingénito se infería que la voluntad artística, es decir, el impulso consciente de su fin, que antecede al nacimiento de la obra de arte, había sido la misma en todo tiempo, con excepción de ciertas variaciones que se llaman peculiaridades estilísticas, y cuyo fin era la aproximación al modelo natural, cuando se trata de las artes plásticas.

Todos nuestros juicios sobre los productos artísticos del pasado adolecen de esta unilateralidad. Nosotros debemos abandonarla. Pero con este abandono se gana poco. Pues aquellas directivas del juicio

[4] Mi trabajo se apoya en muchos puntos en la visión de Riegl tal como está consignada en *Stilfragen* (1893) y en *Spaetroemischen Kunstindustrie* (1901). Aunque para el entendimiento de mi trabajo no es condición necesaria conocer aquellas obras, esto sería, sin embargo, muy deseable. Aun cuando el autor no está de acuerdo con Riegl en todos los puntos, sin embargo se encuentra en el mismo terreno que éste por lo que concierne al método de investigación y le debe las más grandes incitaciones.

[5] Cf. Wolfflin: "Negar un origen técnico de las formas particulares, está muy lejos de mí. La naturaleza de los materiales, la forma de su elaboración, la construcción, jamás carecen de influencia. Pero lo que podría sostener --especialmente ante algunas nuevas tendencias-- es que la técnica nunca crea un estilo, sino que donde se habla de arte siempre es primario un determinado sentimiento de la forma. Las formas técnicamente producidas no pueden contradecir este sentimiento de la forma; sólo pueden subsistir cuando se compaginan con el gusto de la forma que ya existe." (*Renaissance und Barock*, II ed. 57).

que por su larga tradición nos hacen unilaterales, han penetrado tan adentro en nuestra sangre que una trasmutación de valores es un trabajo más o menos cerebral, al que la sensibilidad sólo sigue con fatiga para retroceder apresuradamente, en el momento menos pensado, a sus antiguas indestructibles representaciones.

El criterio de juicio en el que persistimos, como si fuera evidente, es, ya se ha dicho, la aproximación a la realidad, la aproximación a la vida orgánica misma. Nuestros conceptos de estilo y de belleza estética, que en la teoría del naturalismo se explican como elementos subalternos de la obra de arte, son en verdad inseparables del criterio indicado.[6]

Fuera de la teoría, la cuestión se presenta de manera que aquellos elementos más elevados, que de modo confuso designamos con la palabra ambigua de "estilo" sólo los reconocemos como influjo regulador que modifica la reproducción de la vida orgánica.

Toda manera de considerar la historia del arte que rompa con esta unilateralidad será difamada como un artificio, como una ofensa a la "sana razón humana". Pero esta sana razón humana no es la inercia de nuestro espíritu, sino el salir del círculo pequeño y limitado de nuestras representaciones trilladas y reconocer las posibilidades de otros supuestos. Así queda siempre dueña de nuestro espíritu, en el que se refleja la época.

Antes de que pasemos adelante sea claramente establecida la relación entre la imitación de la naturaleza y la estética. Es necesario ponerse de acuerdo en que el impulso de la imitación, esta necesidad elemental del hombre, se encuentra fuera de la estética propiamente dicha y que, en principio, su satisfacción no tiene que ver con el arte.

Pero es bueno distinguir entre el impulso de la imitación y el naturalismo como género artístico. En su cualidad física no son idénticos de ninguna manera y deben ser netamente separados por difícil que esto parezca. Toda confusión de conceptos a este respecto tiene un significado de serias consecuencias. Aquí se encuentra la causa de la relación equivocada en que la mayor parte de los hombres cultivados están con el arte.

El impulso primitivo de imitación ha dominado en todo tiempo y su historia es una historia de la habilidad manual, carente de significación estética. Justamente en las épocas más antiguas este impulso estaba enteramente separado del verdadero impulso artístico. Se satisfacía especialmente en el arte menor como en esos ídolos pequeños y juguetes simbólicos que conocemos en todas las tempranas épocas del arte y que frecuentemente están en directa contradicción con las creaciones en las que se manifiesta el impulso artístico puro de los respectivos pueblos. Recuérdese solamente cómo en Egipto, por ejemplo, el impulso imitativo y el impulso artístico van al mismo tiempo, uno al lado del otro, pero separados. Mientras que el llamado "arte popular" plasma con desconcertante realismo aquellas conocidas estatuas como el *escriba* o el *alcalde*, el verdadero arte, falsamente llamado "arte palaciego", pasa por alto todo realismo. Que aquí no se puede hablar ni de impotencia ni de entumecimiento, sino de que quería satisfacerse un determinado impulso psíquico, será discutido en el curso posterior de nuestra exposición. El verdadero arte ha satisfecho en toda época una honda necesidad psíquica, pero no el puro impulso de imitación, el juego alegre de repetir la forma del modelo natural. La gloriola que rodea al concepto del arte, la entrega reverente al arte de todas las épocas, sólo pueden ser

[6] Sólo como ejemplo, hay que figurarse cómo está desamparado también un público moderno, artísticamente educado, ante un fenómeno como Hodler, para no citar sino uno entre mil casos. En este desamparo se ve claramente que hay la costumbre de considerar lo bello natural y lo verdadero natural como condiciones de lo bello artístico.

motivadas psicológicamente en tanto que se piensa en un arte que originado de necesidades psíquicas, satisface estas necesidades.

Y en este sentido la historia del arte recibe de la historia de la religión un significado casi equivalente. La fórmula de Schmarsow que en su concepto fundamental se expresa: "el arte es una conciliación del hombre con la naturaleza", puede valer, aunque se considere también toda metafísica, como lo que es en el fondo, como una conciliación del hombre con la naturaleza. Pero el simple impulso de imitación tendría igualmente poco o mucho que ver con este impulso de conciliación, como por otro lado la utilización de las fuerzas naturales (que es también una conciliación con la naturaleza) tiene que ver con los más altos impulsos para crear los dioses.

Los valores de una obra de arte que llamamos su belleza radican, hablando en general, en sus valores de dicha. Estos valores de dicha están naturalmente en una relación causal con aquellas necesidades psíquicas que ellos satisfacen. La "voluntad artística absoluta" es entonces la medida de la cualidad de aquellas necesidades.

Todavía no está escrita una psicología de las necesidades artísticas o, dicho desde nuestro moderno punto de vista, de las necesidades de estilo. Sería una historia del sentimiento del mundo, y como tal sería equivalente a la historia de la religión. Yo entiendo por sentimiento del mundo aquel estado psíquico en el que el hombre, ante el cosmos, encuentra los fenómenos del mundo externo. Este estado se denuncia en la cualidad de las necesidades psíquicas, es decir, en la constitución de la voluntad artística absoluta, y encuentra su sedimento externo en la obra de arte, a saber, en el estilo de la misma, cuya peculiaridad es la de las necesidades psíquicas. Así en el desarrollo del estilo en el arte se recogen las diferentes gradaciones del llamado sentimiento del mundo, tanto como en la teogonía de los pueblos.

Cada estilo representa para la humanidad que crea de acuerdo con sus necesidades psíquicas, la más alta dicha. Este debe ser el más alto principio de fe en la consideración objetiva de la historia del arte. Lo que desde nuestro punto de vista parece una gran deformación debe ser para cada productor la más alta belleza y la realización de su voluntad de forma. Entonces, todas las valoraciones desde nuestro punto de vista, desde nuestra estética moderna, cuyos juicios se hacen exclusivamente en el sentido de la antigüedad o del Renacimiento, son, desde un punto de vista superior, opiniones sin sentido y vulgaridades.

Después de estas necesarias digresiones volvamos al punto de partida, es decir, a la tesis de la limitada aplicabilidad de la teoría de la proyección sentimental.

La necesidad de la proyección sentimental sólo puede ser considerada como supuesto de la voluntad artística donde ésta se inclina hacia la vida orgánica, es decir, al naturalismo en alto sentido. El sentimiento de dicha que produce en nosotros por medio de la reproducción de la vitalidad orgánicamente bella lo que el hombre moderno llama belleza, es una satisfacción de aquella necesidad íntima de actividad de uno mismo en la que Lipps ve el supuesto del proceso de la proyección sentimental. En las formas de una obra de arte gozamos de nosotros mismos. El goce estético es el goce objetivado de uno mismo. El valor de una línea, de una forma, existe para nosotros en los valores de la vida por lo que contiene para nosotros. Recibe su belleza sólo por medio de nuestro sentimiento vital, que obscuramente introducimos en ella.

El recuerdo de la forma muerta de una pirámide, o la supresión vital como se manifiesta, por ejemplo, en un mosaico bizantino, nos dice sin más que la necesidad de

la proyección sentimental, que propende siempre a lo orgánico, no puede haber determinado aquí la voluntad artística. Nos obliga a pensar que está presente un impulso directamente contrario al de la proyección sentimental y que donde esta necesidad encuentra su satisfacción, justamente procura reprimir aquél.[7]

Como contrapolo de esta necesidad de la proyección sentimental nos aparece la urgencia de la abstracción. Este trabajo está dedicado en primera línea al análisis y la constatación del significado que ésta conquista en el desarrollo del arte. En qué medida el apremio de la abstracción ha determinado la voluntad artística lo podremos descubrir en la obra de arte como resultado de la siguiente exposición. Encontramos nosotros que la voluntad artística de los pueblos naturales, en tanto que manifiesta la voluntad artística de las épocas primitivas del arte y finalmente la voluntad artística de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada, muestra esa tendencia abstracta. El apremio de la abstracción existe también al comienzo de todo arte y permanece dominante entre ciertos pueblos de alto grado de cultura, mientras que, por ejemplo, entre los griegos y otros occidentales, languidece lentamente para dar lugar al apremio de la proyección sentimental.

¿Cuáles son ahora los supuestos psíquicos del apremio de la abstracción? Los tenemos que buscar en el sentimiento del mundo de aquellos pueblos; en su comportamiento psíquico frente al cosmos. Mientras que el apremio de la proyección sentimental tiene su condición en una relación de confianza dichosa y panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo externo, el apremio de la abstracción es la consecuencia de una gran inquietud del hombre por los fenómenos del mundo externo y corresponde, respecto a la religión, a una coloración trascendental de todas las representaciones. Podríamos llamar a este estado un enorme terror espiritual del espacio. Cuando Tíbulo dice, *primun in mundo fecit deus timor*, permite aceptar este mismo sentimiento de temor como raíz de la creación artística.

Una comparación con la agorafobia corporal que como estado patológico domina algunas gentes, explicaría quizá mejor lo que nosotros entendemos por aquel terror espiritual del espacio. La agorafobia corporal se puede explicar popularmente como una supervivencia, en un grado normal del desarrollo del hombre, en que para confiar del espacio inmediato todavía no se puede abandonar a la impresión visual, sino que está obligado a asegurarse en el sentido del tacto. Tan pronto como el hombre se hizo bípedo y solamente como tal, hombre con ojos, un ligero sentimiento de inseguridad debió volver. Pero en su desarrollo posterior se hace libre de este primitivo temor de un ancho espacio, por medio de la costumbre y la reflexión intelectual.[8]

El hombre con el temor espiritual del espacio se comporta de manera semejante ante el mundo de los fenómenos, confuso e inconexo. El desarrollo racional del hombre vuelve a despertarle aquel temor instintivo a causa de la pérdida de su posición en el conjunto del mundo. Sólo los pueblos cultos orientales a cuyo más hondo instinto del mundo se contrapone un desarrollo en sentido racionalista, que ven en los fenómenos externos del mundo sólo el brillante velo de Maya, permanecen conscientes de la insondable confusión de los fenómenos de la vida, y todo dominio intelectual ex-

[7] Que ahora nosotros podemos sentirnos en la forma de una pirámide, no debe ser negado por eso, así como no se debe negar en general la posibilidad de la proyección sentimental en formas abstractas. Pero todo contradice la suposición de que este impulso de la proyección sentimental haya actuado en el creador de la forma de la Pirámide.

[8] Recuérdese en conexión con esto la agorafobia que claramente se manifiesta en la arquitectura egipcia. Por medio de inumerables columnas que no tienen ninguna función constructiva, se trata de destruir la impresión del espacio libre y dar un apoyo seguro a la mirada. (Cf. Riegl, *Spaetroemische Kunstindustrie*, Cap. I).

terno de la imagen del mundo no puede engañarlos sobre aquéllos. Su temor espiritual del espacio, su instinto de la relatividad de todo lo que es, no está, como en los pueblos primitivos; antes del conocimiento, sino sobre el conocimiento.

Atormentados por la conexión confusa y el juego cambiante de los fenómenos del mundo externo, domina a tales pueblos una enorme necesidad de descanso. La posibilidad de dicha que buscan en el arte, no consiste en anegarse en las cosas del mundo externo para gozar en ellas, sino en separarlas de su caprichosidad y aparente azar para eternizarlas, aproximándolas a las formas abstractas, y, de esta manera encontrar un punto de reposo en el fluir de los fenómenos. La urgencia más fuerte era, por decirlo así, separar el objeto del mundo externo de la conexión de la naturaleza y del infinito juego cambiante del ser, para purificarlo de toda dependencia vital, es decir, de lo azaroso, para hacerlo necesario y universal y acercarse a sus *valores absolutos*. Cuando lo lograban sentían aquella felicidad y liberación que a nosotros nos hace sentir la belleza de la plenitud vital orgánica, pues ellos no conocían otra, y por eso debemos llamarla *su* belleza.

Riegl dijo en sus *Problemas del estilo:* "El estilo estrictamente geométrico, construído conforme a la más alta ley de la simetría y el ritmo, es desde el punto de vista legítimo el más perfecto. Pero en nuestras valoraciones es el más inferior, y el desarrollo histórico del arte enseña también que este estilo ha sido propio, la mayor parte del tiempo, de los pueblos que permanecen en un grado proporcionalmente inferior de cultura".

Si recogemos esta frase que sustrae el papel que ha jugado el estilo geométrico en los pueblos de cultura desarrollada, quedamos ante este hecho: que el estilo más perfecto legítimamente, el estilo de la más alta abstracción, la estricta exclusión de la vida, es propio de los pueblos en sus grados primitivos de cultura. Debe haber entonces una conexión causal entre la cultura más primitiva y la forma artística más alta, pura y legítima. Se puede establecer la siguiente proposición: mientras la humanidad a causa de su conocimiento espiritual está menos amistosamente con los fenómenos del mundo externo y menos ha conquistado con éste una relación de confianza, más poderosa es la dinámica que aspira a la más alta belleza abstracta.

No es que el primitivo busque o sienta más fuertemente la ley en la naturaleza, sino precisamente lo contrario: porque se encuentra tan perdido y desamparado entre las cosas del mundo externo, porque sólo siente lo confuso, caprichoso y cambiante en la conexión de los fenómenos, está tan fuertemente urgido de dar a su confusión y caprichosidad el valor de necesidad y de ley. Para usar una comparación atrevida: En el hombre primitivo, por decirlo así, el instinto de la "cosa en sí" es más fuerte. El creciente dominio espiritual del mundo externo y la costumbre, significa un embotamiento y descomposición de este instinto. Después de que el espíritu humano ha recorrido durante siglos todo el camino del conocimiento racional, vuelve a crecer en él, como última resignación del saber, el sentimiento de la "cosa en sí". Lo que antes era instinto es ahora el último producto del conocimiento. Agobiado y desamparado ante la imagen del mundo, como el hombre primitivo, después de haber reconocido "que este mundo visible en el que estamos, es la obra del velo de Maya, un hechizo, una apariencia inconsistente e inexistente, comparable a una ilusión de óptica o a un sueño, un velo que rodea a la conciencia humana, un algo del cual es lo mismo decir que es falso o verdadero, que es o que no es" (Schopenhauer, *Crítica de la filosofía kantiana*).

Pero este conocimiento fué artísticamente infructuoso, porque el hombre se había hecho individuo y se había separado

de la masa. Solo la fuerza dinámica que descansa en el instinto común de la masa densa e indiferenciada, pudo crear aquellas formas de la más alta belleza abstracta. El individuo solitario era demasiado débil para tal abstracción.

Sería desconocer las condiciones psicológicas que originan estas formas abstractas del arte, si se dijera que la aspiración hacia la ley que permite al hombre captar las leyes geométricas supone una penetración intelectual de la forma geométrica la cual aparecería como un producto de la reflexión y del cálculo. Más bien hay razón para aceptar que está presente aquí un puro instinto creador; que la urgencia de la abstracción ha creado esta forma sin intervención del intelecto. Justamente porque el intelecto no ha desorientado todavía al instinto, la disposición hacia la ley ya contenida en germen pudo encontrar su expresión abstracta.

Esas formas abstractas legítimas son entonces las únicas y las más altas en las cuales el hombre puede descansar de la confusión de la imagen del mundo. Encontramos declarado por los teóricos modernos del arte el pensamiento, desconcertante a primera vista, de que la matemática es la forma más alta del arte; es significativo que justamente la teoría romántica en su programa artístico ha llegado a esta noción aparentemente paradójica, que la vaga sensibilidad artística general contradice. Y sin embargo nadie se atrevería a decir que, por ejemplo, Novalis, que representa principalmente esta alta intuición de la matemática y del que proviene la expresión "la vida de los dioses es matemática" "la religión es pura matemática", no ha sido un artista de cabo a rabo. Entre este conocimiento y el instinto elemental de la humanidad primitiva sólo existe la misma diferencia que constatamos entre el sentimiento primitivo de la "cosa en sí" y la especulación filosófica de "la cosa en sí".

Riegl habla de la belleza de las formas de cristalización "que constituye la primera y más eterna ley formal de la materia muerta y la belleza absoluta (individualidad concreta) que viene después".

No podemos aceptar, como se ha dicho, que el hombre ha aprendido esta ley, es decir, la ley abstracta de la materia inánime; es más bien una necesidad del pensamiento para nosotros admitir que esa ley está implícitamente contenida en la propia organización del hombre, aun cuando no todo conocimiento lógico provenga de ahí.

Sentamos entonces la siguiente proposición: La línea sencilla y su amplio desarrollo en ley puramente geométrica debió ofrecer la más grande posibilidad de dicha al hombre inquieto por la confusión y el embrollo de los fenómenos. Aquí se ha borrado el último vestigio de la conexión y dependencia vital, se ha alcanzado la más alta forma absoluta, la más pura abstracción. Aquí está la ley, la necesidad, cuando al contrario, domina por todas partes el capricho de lo orgánico. Pero ningún objeto natural sirve de modelo para tal abstracción "La línea geométrica se diferencia del objeto natural, en que no está en la conexión natural. Lo que constituye su ser pertenece claramente a la naturaleza. Las fuerzas mecánicas son fuerzas naturales. Pero las líneas y formas geométricas en general son extraídas de la conexión natural y el juego cambiante de las fuerzas naturales e intuídas en ellas" (Lipps, *Aesthetik*, 246).

Esta pura abstracción no podía naturalmente ser alcanzada mientras existiera en la base un modelo natural. Entonces cabe la pregunta: ¿cómo se comporta la urgencia de la abstracción frente a las cosas del mundo externo? Hemos subrayado ya que no ha sido el impulso de imitación —la historia del impulso de imitación es distinta de la historia del arte— el que obliga a la reproducción artística de un modelo natural. Más bien vemos ahí la aspiración de

separar el objeto particular del mundo externo, en tanto que despierta especialmente el interés, de su ligazón y dependencia de las otras cosas, arrancarlo del flujo del suceder para hacerlo absoluto.

Riegl ha colocado expresamente esta urgencia de la abstracción en la voluntad artística de los viejos pueblos cultos. "Los pueblos cultos de la antigüedad miraban las cosas externas por analogía, en diferente magnitud, con la propia naturaleza humana del individuo concreto por ellos conocida o supuesta (antropomorfismo); pero todas en partes conexas, reunidas en inseparable unidad. Su percepción sensible les mostraba las cosas embrolladas y confusas, mezcladas entre sí; por medio de las artes plásticas separaban al individuo particular y lo colocaban en su clara y definitiva unidad. Las artes plásticas de la antigüedad han buscado, pues, como última meta, la representación de las cosas externas en su clara individualidad concreta; y frente a la apariencia casual de las cosas externas en la naturaleza, han tratado de evitar y reprimir lo que pudiera enturbiar y debilitar la inmediata y convincente expresión de la individualidad concreta" (Riegl, *Spaetroemischen Kunstindustrie*).

Una consecuencia definitiva de una tal voluntad de forma era, por una parte,acercarse a la representación en el plano y, por otra, la estricta supresión de la representación del espacio y la reproducción exclusiva de las formas particulares.

Le urge acercarse a la representación en el plano porque la tridimensionalidad se opone a interpretar el objeto como una individualidad concreta definida; las cosas colocadas una al lado de la otra exigen momentos combinados de percepción en que la individualidad definida de los objetos se deshace. Por otro lado la dimensión de profundidad se traduce mediante escorzos y sombras y su captación requiere una participación combinada del intelecto y la costumbre. En ambos casos resulta una alteración subjetiva del hecho objetivo que los viejos pueblos cultos han hecho lo posible por evitar.

La supresión de la representación del espacio era, pues, un mandato de la necesidad de abstracción, porque el espacio justamente es lo que une las cosas entre sí, lo que les da su relatividad en la imagen del mundo y no les permite individualizarse. Entonces, mientras un objeto sensible es dependiente del espacio, no puede aparecernos en su definitiva individualidad concreta. Toda aspiración se dirige entonces a la forma particular separada del espacio.

Al que parezca artificial y retorcida esta tesis de la necesidad original del hombre de librarse, por medio de la representación artística del objeto sensible, de la confusión que le viene de su tridimensionalidad, se le podría recordar que un artista moderno y hasta un escultor tienen de nuevo un fuerte sentimiento de esta necesidad. Yo remito especialmente a la siguiente proposición de Hildebrand en sus *Problemas de forma:* "La plástica no tiene la tarea de dejar al contemplador en el estado imperfecto e incómodo frente a la tridimensionalidad o cubicidad de la impresión de la naturaleza, para que se tome el trabajo de formar su clara representación visual, sino más bien consiste en darle esa representación visual quitando el tormento de lo cúbico. Mientras una figura plástica se hace valer en primer lugar por lo cúbico está todavía en el estado inicial de su formación artística; sólo cuando actúa como superficie, aun cuando la figura sea cúbica, adquiere una forma artística".

Lo que aquí llama Hildebrand el "tormento de lo cúbico" no es en último término otra cosa que una supervivencia de aquel tormento e inquietud que domina al hombre frente a la confusa conexión y cambio de las cosas del mundo externo; no es otra cosa que un último recuerdo del punto de partida de la creación artística en la urgencia de abstracción.

Si ahora repetimos la fórmula que encontramos como base de la vivencia estética que resulta de la urgencia de la proyección sentimental, "el goce estético es goce objetivado de uno mismo", entonces, adquirimos la conciencia de la oposición polar de ambas formas del goce estético. Por una parte el yo como alterador de la magnitud, como perturbador de las posibilidades de dicha de la obra de arte, y por la otra, una íntima relación entre el yo y la obra de arte cuya vida entera sólo del yo la recibe.

Este dualismo de la vida estética como se muestra en los llamados polos, no es definitivo --y con esto podría cerrarse este capítulo. Aquellos polos son sólo gradaciones de una necesidad común que se nos revela como la más honda y última esencia de toda vida estética: la necesidad de auto-enajenación (*Selbstentausserung*).

La intensidad del impulso de la autoenajenación en la abstracción es incomparablemente mayor y más consecuente, No es, como en la necesidad de la proyección sentimental, una urgencia para abandonarse al sér individual, sino una urgencia de librarse del azar del sér humano en general, del aparente capricho de la existencia orgánica general, por medio de la contemplación de algo necesario e inconmovible. La vida como tal es sentida como estorbo del goce estético.

Que la necesidad de la proyección sentimental como punto de partida de la vida estética también representa, en el fondo, un impulso de autoenajenación, salta a la vista con sólo tener presente aquella fórmula: "el goce estético es goce objetivado de uno mismo". Con esto queda dicho que el proceso de la proyección sentimental representa una auto-afirmación, una afirmación de la voluntad general de acción que está en nosotros. "Tenemos siempre una necesidad de actividad propia. Esta es una necesidad fundamental de nuestra existencia." Pero en tanto que sentimos esta voluntad de actividad en otro objeto, *estamos* en el otro objeto. Nos libramos de nuestro sér individual en tanto que con nuestra íntima urgencia de vivir nos vertemos en un objeto, en una forma externa. Sentimos, por decirlo así, nuestra individualidad vertida dentro de límites estables ante la diferenciación ilimitada de la conciencia individual. En esta auto objetivación radica una autoenajenación. Esta afirmación de nuestra necesidad de actividad representa, al mismo tiempo, una limitación de sus posibilidades, una negación de sus incompatibles diferencias. Descansamos con nuestra íntima urgencia de actividad en las fronteras de esa objetivación "Yo no soy entonces en el proceso de la proyección sentimental ese yo real, sino que estoy íntimamente desligado de él, es decir, desligado de todo lo que soy fuera de la contemplación. Soy solamente este yo ideal, este yo contemplador" (Lipps, *Aesthetik*, 247). El lenguaje popular habla de un perderse en la contemplación de una obra de arte.

En este sentido, entonces no parecerá atrevido reducir todo goce estético, como quizá toda sensación humana de dicha, al impulso de autoenajenación, que es su más honda y última esencia.

Entonces el impulso de autoenajenación que cuando es urgencia de la abstracción es una prolongación de la vitalidad orgánica, está en oposición polar con la urgencia de la autoenajenación sólo dirigida a la existencia individual, tal como se revela en la necesidad de la proyección sentimental.[9]

---

[9] La estética de Schopenhauer ofrece una interpretación análoga. Para Schopenhauer el goce de la intuición estética consiste en que el hombre se libra de su individualidad, de su voluntad y sólo subsiste como sujeto puro, como claro espejo de los objetos. "Lo que es aprehendido en tal intuición ya no es individuo, pues el individuo se ha perdido en esta intuición, sino sujeto puro e intemporal del conocimiento, sin voluntad y sin dolor" (Cf. el libro tercero de *Welt als Wille und Vorstellung*).

FRAGMENTOS FILOSOFICOS DE HERACLITO

TRADUCCION POR JUAN DAVID GARCIA BACCA

NOTA DEL TRADUCTOR

Estos fragmentos están tomados de la edición Fragmente der Vorsokratiker, *de Diels. Los números no seguidos de texto corresponden a fragmentos insignificantes o tan incompletos que no permiten una reconstrucción aceptable.*

1. A pesar de que Cuenta-y-Razón existe desde siempre y para siempre, no dan con Ella los hombres, ni antes de haber oído hablar de Ella ni después de haber oído de Ella por primera vez. Que a pesar de haber sido hecho todo precisamente según esta Cuenta-y-Razón se parecen a inexpertos que, con palabras y obras semejantes a las mías, ellos tantean, mientras que yo explico por lo largo con divisiones y sentencias cuál es la naturaleza de cada una de las cosas.

Que en cuanto a los demás hombres ni siquiera se dan cuenta de lo que hacen despiertos, como olvidan parecidamente cuanto hicieron dormidos.

2. Por lo cual hay que seguir a esta misma Cuenta-y-Razón. Mas con todo y ser común, viven los más cual si tuvieran razón por cuenta propia.

3. El Sol tiene la extensión de un pie de hombre.

4. Si la felicidad consistiese en los deleites corporales habría que llamar felices a los bueyes cuando encuentran arvejas que comer.

5. Insensatos que se lavan con sangre, cual si quien se metió en barro con barro se lavara; pero me parecería igualmente insensato el hombre que, al ver tal acción, le dijese una palabra. Y dirigen, con todo, plegarias a imágenes de barro, cual si se pudiera conversar con casas, no conociendo ni tan sólo un poco de lo que son dioses y héroes.

6. Si todas las cosas se volvieran humo las narices las discernirían.

7. El sol es cada día nuevo.

8. Lo distendido vuelve a equilibrio; de equilibrio en tensión se hace bellísimo coajuste, que todas las cosas se engendran de discordia.

9. Por querencia preferirían los burros paja a oro.

10. Se unen: completo e incompleto, consonante-disonante, unísono-dísono; y de todos se hace uno, y de uno se hacen todos.

11.

12. Aun los que se bañan en los mismos ríos se bañan en diversas aguas. Y, cual vapores, se levantan de lo húmedo las almas.

13.

14. A aquellos cuyo polo es la noche, a los magos, a los sacerdotes de Baco, a las bacantes e iniciados:

> "en lo que los hombres tienen por misterios
> se inicia uno sin consagración alguna".

15. Si la procesión no fuese en honor de Baco y en honor suyo el canto fálico serían tales actos una vergüenza; mas uno y el mismo son Hades y Baco, y por él enloquecen y a él festejan en los lagares.

16. ¿Cómo podría uno ocultarse de lo que nunca se pone?

17. Aunque tropiecen en ellas, no en-

tienden los más semejantes cosas ni las comprenden aunque las aprendan; pero se figuran entenderlas.

18. Si no se espera, no se da con lo inesperado; que lo inesperado es inencontrable e inasequible.

19.

20. Una vez nacidos, buscan vivir y cáeles en suerte el penar; mejor fuera el descansar en paz. Y dejan tras sí hijos con el mismo lote de penas.

21. Mortal es cuanto vemos despiertos; ensueño es cuanto vemos en sueños.

22. Los que buscan oro, sacan mucha tierra, hallan poco oro.

23. No conocerían ni el nombre de Justicia, si no pasaran estas cosas.

24. Dioses y hombres honran a los caídos en guerra.

25. A mayor lote de penas mayor lote de recompensas.

26. En la Noche, buena consejera, enciende luz el hombre, puesto a morirse a sí apagando sus ojos, aunque viva aún a lo animal.

27. A los hombres después de la muerte les espera lo que ni aguardan ni piensan.

28. Lo que el mejor opinador conoce y guarda en el mejor de los casos son opiniones; y por cierto que la Justicia se encargará de echar la mano a los fautores y garantes de falsedades.

29. Los mejores prefieren una cosa sobre todas: en vez de lo perecedero, fama sempiterna. Mientras que los más se sacian como animales.

30. Este Mundo, el mismo para todos, no lo hizo ninguno de los Dioses ni ninguno de los hombres, sino que fué desde siempre, es y será Fuego siempre vivo que se enciende mesuradamente y mesuradamente se apaga.

31. Transformaciones del Fuego: primera, Mar; del Mar, una mitad se transforma en Tierra, la otra en tempestad con rayos.

Y las transformaciones de Mar se conmensuran según la misma cuenta y razón que vigía antes de hacerse tierra.

32. Una sola cosa, lo Sabio, quiere y no quiere llamarse con el nombre de Júpiter.

33. También se llama Ley el someterse a la voluntad de uno.

34. Los imbéciles oyen como oyen los sordos. Y lo confirma el refrán de que "aun presentes están ausentes".

35. Es menester que los amantes-de-la-sabiduría estén mucho y bien instruídos en multitud de cosas.

36. Para las almas la muerte consiste en volverse agua, para el agua es muerte volverse tierra; mas, a la inversa también, de tierra se hace agua, y de agua alma.

37. *38*. *39*.

40. La erudición en muchas cosas no enseña a entender ninguna, que, en caso contrario, hubiera enseñado a Hesíodo y a Pitágoras.

41. En una sola cosa consiste la Sabiduría: en conocer con ciencia la Mente que a todas las cosas y en todo las gobierna.

42. Homero merece que se le expulse de los concursos, con buena cantidad de palos encima, y lo mismo merece Arquíloco.

43. Más presto hay que apagar incendio de ira que incendio de fuego.

44. Como muro ha de defender el pueblo la Ley.

45. Por mucho que andes y aunque paso a paso recorras todos los caminos no hallarás los límites del alma, ¡tan profundo caló en ella Cuenta-y-Razón!

46. Juicio propio: enfermedad sagrada. Vista de ojos: engaño propio.

47. No nos metamos a juzgar por verosimilitudes de las cosas máximas.

48. Nombre del arco: vida. Obra del arco: muerte.

49. Uno, si es superlativamente bueno, vale para mí por diez mil.

49a. En los mismos ríos nos bañamos y no nos bañamos en los mismos; y parecidamente somos y no somos.

50. Si se escucha no a mí sino a Cuenta-y-Razón habrá que convenir, como puesto en razón, en que todas las cosas son uno.

51. No comprenden que lo distendido concuerda consigo mismo según multitenso coajuste, como el del arco, como el de la lira.

52. El tiempo, niño es que juega con chinitas sobre ese reino del niño que es el tablero.

53. Combate es padre de todas las cosas y de todas es también rey; a unas las presentó como dioses, a otras como hombres; a unas las hizo esclavos, a otras libres.

54. Coajuste inaparente más potente que el aparente.

55. De entre todas las cosas prefiero las que pueden ser vistas, oídas y aprendidas.

56. Acerca del conocimiento de lo patente se engañan los hombres, cual se engañó Homero, el más sabio entre los griegos todos, que se dejó engañar cuando chiquillos matapulgas le decían: cuanto vimos y cogimos lo soltamos; y traemos cuanto ni vimos ni cogimos.

57. Maestro de los más es Hesíodo. Y creen que él es quien más cosas sabe, cuando ni siquiera conoció que el Día y la buena consejera de la Noche no son sino uno.

58. Y uno son bien y mal.

59. En el batán el camino de la tuerca recto es y curvo; mas uno y el mismo.

60. Camino hacia arriba, camino hacia abajo: uno y el mismo camino.

61. El agua del mar es lo más puro y lo más asqueroso; potable y salutífera para los peces, impotable y mortífera para los hombres.

62. Inmortales los mortales, cuando éstos viven de la muerte de aquéllos; pero mortales los inmortales, cuando los inmortales mueren de la vida de los mortales.

63. Propiedad es de las cosas de aquí resucitarse y hacerse guardias vigilantes de las que aún están vivas y de las que aún se están muertas.

64. El rayo: timonel de todas las cosas.

65. El rayo: defecto y exceso.

66. Cuando sobrevenga el Fuego, el Fuego mismo discriminará y prenderá en todas las cosas.

67. El Dios es día y noche buena consejera, invierno y verano, guerra y paz, saciedad y hambre; cambia de forma a forma como el Fuego que, al mezclarse con los aromas, del deleite de cada aroma recibe nuevo nombre.

67 a. A la manera como la araña desde el centro de su tela, siente apenas una mosca está destruyendo alguno de los hilos de ella, y hacia allá corre velozmente cual si le doliera lo que al hilo le pasa, de parecida manera el alma del hombre fluye apresurada hacia aquella parte del cuerpo que haya sido herida, cual si no pudiera soportar semejante lesión en un cuerpo con el que tan firme y proporcionadamente se halla unida.

68. 69.

70. Opiniones humanas: juegos de niños

71.

72. Se distancian de aquella Cuenta-y-Razón con la que están en continuo coloquio y que en las casas de todos gobierna, y les parecen extrañas aquellas mismas cosas con las que tropiezan todos los días.

73. No obrar ni hablar como dormidos.

74.

75. Los durmientes, operarios son y colaboradores de lo que en el mundo se engendra.

76. Vive el Fuego de la muerte de la Tierra y vive el Aire de la del Fuego; vive el Agua de la muerte del Aire, y de la muerte del Agua vive la Tierra.

77. Gozo o si no muerte es para las almas deshacerse en agua. Vivimos nosotros de la muerte de las almas y a su vez de nuestra muerte viven las almas.

78. La índole humana no tiene conocimientos ingénitos, los tiene la divina.

79. Como al niño cuando oye hablar de varón, así acontece al varón necio cuando oye hablar de varón demoníaco.

80. Hay que saber que la guerra es estado continuo, que discordia es justicia y que según discordia y necesidad se engendran todas las cosas.

81. Educación retórica: principios de carnicería.

82. El más bello de los monos es feo, al compararlo con la raza de los humanos.

83. El más sabio de entre los hombres parece, respecto de Dios, mono en sabiduría, en belleza y en todo lo demás.

84. El Fuego descansa cambiando; que cansado le es trabajar y ser mandado por las mismas cosas.

85. Dura cosa es pelearse con el ánimo; que, desee lo que deseare, todo lo compra a cuenta del alma.

86. Por falta de fe se escapa al conocimiento casi todo lo divino.

87. El hombre hueco de cabeza es propenso a quedarse boquiabierto por cualquier cosa que se diga.

88. Una y la misma cosa son: viviente y muerto, despierto y dormido, joven y viejo; sólo que, al invertirse unas cosas, resultan las otras, y a su vez al invertirse esotras resultan las otras.

89. Para los despiertos hay Mundo común y uno; los dormidos se vuelven cada uno al suyo.

90. Todas las cosas se cambian en fuego y el fuego se cambia en todas, como el oro por mercancías, y las mercancías por oro.

91. No hay manera de bañarse dos veces en la misma corriente; que las cosas se disipan y de nuevo se reúnen, van hacia sér y se alejan de sér.

92. Aunque la sibila hable con labios en transporte y diga cosas ni graciosas ni muy bellas ni ungidas, por virtud del Dios su voz resuena miles y miles de años.

93. El Señor, de quien son los oráculos de Delfos, ni dice ni oculta nada, solamente indica.

94. El Sol no rebasará sus medidas; que, si las rebasare, las Erinias, servidoras de la Justicia, sabrían encontrarlo.

95. Es mejor ocultar la propia ignorancia; ahora que es gran faena hacerlo en relajamiento y con vino.

96.

97. Los perros ladran a los que no conocen.

98. Las almas huelen a Hades.

99. Si no hubiera Sol, tal vez a causa de los demás astros sería aún la Noche buena consejera.

100. El Sol hace aparecer las Estaciones: las grandes Fructíferas.

101. Me busqué y me rebusqué a mí mismo.

101 a. Son los ojos testigos muy más exactos que los oídos.

102. Para el Dios todo es bello y bueno y justo; los hombres, por el contrario, tienen unas cosas por justas y otras por injustas.

103. En la periferia del círculo principio y fin son uno.

104. ¿Dónde están su inteligencia y su cordura?; creen a cantores callejeros y para ellos la plebe hace de maestro, sin caer en cuenta de que "los más son malos y los buenos pocos".

105.

106. Un día es como otro día cualquiera.

107. Malos testigos son ojos y oídos, cuando se tiene alma de bárbaro.

108. De muchos oí razones; mas ninguno llega hasta reconocer que la Sabiduría está bien separada de todas las cosas.

109. Mejor es ocultar la propia ignorancia que sacarla a mitad de la plaza.

110. No les iría mejor a los hombres si cosa que quieren cosa que obtienen.

111. La enfermedad vuelve agradable a la salud, el mal al bien, el hambre a la saciedad, el cansancio al descanso.

112. Pensar es la máxima de las virtudes; y la sabiduría consiste en decir la verdad y en que los que la entiendan obren según naturaleza.

113. El Pensar es uno y común a todos.

114. Los que hablan con entendimiento han de hacerse bien fuertes en este entendimiento uno y común a todos, y aun muchísimo más de lo que se hace fuerte una Ciudad en su ley, porque todas las leyes humanas se alimentan de una divina, y de tanta fuerza que domina en todas ellas y para todas basta y sobra.

115. Es la de alma una Cuenta-y-Razón que a sí misma se acrece.

116. En la mano de todo hombre está conocerse a sí mismo y ser sensato.

117. El borracho, cayendo y levantando, déjase llevar por un chiquillo, sin saber a dónde va, con el alma aguada.

118. De luz seca está hecha el alma más sabia y el alma más buena.

119. La moral hace para el hombre de demonio.

120. El horizonte para la aurora y el ocaso son: para la aurora, la Osa; para el ocaso, lo contrapuesto a la Osa, el monte de Júpiter radiante.

121. 122.

123. A la naturaleza le agrada ocultarse.

124. El orden cósmico más bello es algo así como desperdicios echados a voleo.

125. 126.



UN DIA ESTUPENDO

○ (*LA FOLLE JOURNÉE*) ○

○ POR ÉMILE MAZAUD ○

TRADUCCION POR ALFONSO REYES

COMEDIA EN UN ACTO

PERSONAJES

Truchard
El señor Mouton
El señor Picque
El lechero
María

A unos cincuenta kilómetros de París. Jardinillo de una "villa" modesta; la "villa" del señor Mouton. Mesa en medio del jardín, con sus sillas. A la derecha, la casa, con escalinata de dos o tres gradas a la puerta. Al fondo, reja con basamento, cortada por una puerta con volutas y campanillas. Tras de la reja, la calle tranquila y, en la acera de enfrente, otras "villas" escondidas entre el follaje.

ESCENA I

EL SR. MOUTON, EL SR. PICQUE, MARÍA

El señor Mouton, sentado a la mesa, lee su periódico. María, ocupada en el menaje, va y viene entre el jardín y la casa. Aparece en la calle el Sr. Picque y se detiene ante la cancela.

SR. PICQUE.—Salud, señor Mouton.

SR. MOUTON.—(*Sentado.*) Buenos días, señor Picque. (*Se levanta. Va ahí.*)

Se acerca a la reja, abre la puerta, da la mano al señor Picque. Mientras hablan, el señor Picque va entrando poco a poco.

SR. PICQUE.—(*Entrando.*) ¿Qué hay? ¿Y su invitado? ¿De modo que perdió ayer el tren de las 5 y 23, no es eso?

SR. MOUTON.—No, figúrese usted. Yo no puedo entender cómo hizo para pasar junto a nosotros sin vernos y sin que lo viéramos.

SR. PICQUE.—¡Qué cosa más rara! Yo lo sentí mucho, pero ya no podía acompañar a usted más tiempo...

SR. MOUTON.—No importa. (*Invitándole a sentarse.*)

SR. PICQUE.—(*Sentándose.*) Resulta que mi cuñado se empeñó en retenerme a dormir y apenas ahora estoy de regreso.

SR. MOUTON.—(*Sentándose.*) Y este animal, en vez de echar de frente por la Avenida de la Estación, se mete por la Calle del Comandante. Se enredó entre las callecitas del barrio viejo y, naturalmente, mientras más se metía de aquel lado, más preguntaba a la gente y yo era cada vez menos conocido. Yo, en tanto, esperaba el tren de las 6 y 30. Llega el tren; no llega Truchard. Entonces, me vuelvo a casa. Cinco minutos después, mi hombre que se me presenta tan campante.

SR. PICQUE.—¡Qué cosa más rara!

SR. MOUTON.—Se encontró con el cartero, que lo puso en el buen camino. Hasta se molestó en acompañarlo. Yo le di su trago en recompensa.

SR. PICQUE.—(*Amistosamente.*) Bueno, lo esencial era que llegara. Ahora estará usted contento.

SR. MOUTON.—Claro que sí.

SR. PICQUE.—Tanto hace que me está hablando de él; "Cuando Truchard venga, le mostraremos esto y aquello, y Truchard por aquí y Truchard por allá". ¿Es un amigo viejo?

SR. MOUTON.—Así es.

SR. PICQUE.—Creo que anduvieron ustedes juntos en la guerra y juntos cayeron prisioneros.

SR. MOUTON.—No, ése es Lacasse.

SR. PICQUE.—¿Aquél de la estación de Lyon?

SR. MOUTON.—El mismo. A Truchard lo conocí después de la guerra. Yo era mozo de café. Porque yo he sido mozo de café, no tengo por qué ocultarlo. Ningún trabajo humilla.

SR. PICQUE.—Muy bien dicho.

SR. MOUTON.—Desde el momento en que trabaja uno, y que es una tarea honrada, cualquier oficio es bueno. Y yo las he visto negras. Si ahora tengo mis rentitas, es que en otro tiempo ayunaba y trabajaba los domingos y días feriados... ¿Pero qué le estaba yo diciendo?

SR. PICQUE.—Que en aquel tiempo servía usted en un café.

SR. MOUTON.—Allí me encontré con Truchard. Era limpiasuelos. Todavía lo es; todavía encera y frota pisos. Yo vivía en un amueblado de la Calle Saint Denis. Y dió la casualidad de que vino a hospedarse en el mismo hotel. De aquí que nos viéramos más a menudo. Durante cuatro años... Después dejé el café y me coloqué como mozo de círculo. Nos seguimos viendo, pero menos que antes. Y a poco, un señor que me protegía me arregló una colocación de cobrador en una gran casa. "Ya estoy otra vez en el centro —me decía yo—. Otra vez voy a ver a mi Truchard en el hotelito de Saint Denis". Pero él acababa de irse. Se había ido... ¿para dónde? A América, nada menos.

SR. PICQUE.—Me figuro que para hacer fortuna.

SR. MOUTON.—Para hacer fortuna; una idea que se le metió en la cabeza. Yo me quedé tres años en la casa de Sentier. Me separé por ciertos dimes y diretes con el jefe contador. Dos días antes de mi separación, ¿con quién se figura usted que me voy encontrando? Con Truchard. ¡Y en qué estado!

SR. PICQUE.—No había hecho fortuna.

SR. MOUTON.—Ni esto. Yo le ayudé un poco a ponerse presentable. Me fué fácil encontrarle trabajo. Muchacho trabajador, lo es. Al cabo de un mes logró enderezarse. Esta vida duró seis meses. Un buen día me ofrecieron el cargo de vigilante en un almacén de novedades. Inútil decir que acepté. Perdí de vista a Truchard. En esto tuve que ir a cumplir mis trece días de servicio. Nos llevaron a maniobras. Estaba yo de amable conversa entre camaradas. Alguien me da una palmadita en el hombro. Vuelvo la cara: ¡era Truchard! Sí, señor, ¡Truchard que también cumplía sus trece días en el regimiento que venía trotando al lado nuestro desde por la mañana!

SR. PICQUE.—¡Qué cosa más curiosa!

SR. MOUTON.—El año 1917, comparecía en el entierro de mi mujer. Después se me desapareció de nuevo. Y no volví a tropezar con él hasta el año de la Exposición. Fíjese bien: paseaba yo un día por la Exposición tranquilamente. Pasa un hombre sandwich y me deja un prospecto en las manos. Alzo los ojos: ¡era Truchard! Nunca me he reído más. Resulta que estaba en una mala racha y aprovechaba cualquier trabajillo que le salía. Pero siempre con un humor delicioso. Dígame usted si no es curioso un encuentro semejante.

SR. PICQUE.—(*Lo mismo que antes.*) ¡La cosa más curiosa del mundo!

SR. MOUTON.—Bueno, pues no he vuelto a verlo desde el año de la Exposición.

SR. PICQUE.—(*Continúa.*) ¿Nunca? ¿Para nada?

SR. MOUTON.—Mejor dicho: una sola vez. Hace unos quince años. El vive junto a mi amigo Lacasse, que es carnicero. Siempre que Truchard pasa frente a la puerta de Lacasse, le pregunta por mí.

SR. PICQUE.—(*Siempre buscando o esperando ver salir a Truchard.*) ¿Es hombre casado?

SR. MOUTON.—Fué casado un tiempo. Mala suerte; le fué mal. La mujer se le fué: al cabo de un año, llevándose a la criatura.

SR. PICQUE.—(*Idem.*) ¿No procuró buscarla?

SR. MOUTON.—No lo sé. Nunca se ha sabido bien. Pero esto no le echaba nunca a perder el buen humor.

SR. PICQUE.—(*Idem.*) ¡Qué fortuna tener un carácter así!

SR. MOUTON.—¿Verdad que sí?

SR. PICQUE.—(*Idem.*) ¿Y sigue de limpiasuelos?

SR. MOUTON.—Siempre, sí señor.

SR. PICQUE.—(*Idem.*) Ya no estará muy joven que digamos.

SR. MOUTON.—Ya comienza a opacarse. En cuanto vine aquí, me dije al instante: "Voy a convidar a Truchard". El año nuevo, aprovechando mi visita habitual a casa de Lacasse, le hablé de esto durante la cena. Pero Lacasse había perdido de vista a Truchard hacía trece meses cabales. Yo pensaba: "No puede haber muerto". Y una mañana, otra vez Truchard en persona entra en la carnicería de Lacasse para saber noticias mías, como de costumbre. Así fué como averigüé su paradero actual y pude escribirle (*Se da cuenta de la ansiedad con que el Sr. Picque busca con la mirada.*) ¿Busca usted algo?

SR. PICQUE.—Busco al Sr. Truchard, que no aparece por ningún lado.

SR. MOUTON.—No está aquí.

SR. PICQUE.—¿Ya se fué?

MARÍA.—(*Al pasar.*) Acostado.

SR. PICQUE.—¿Acostado? Ah, estará echando su siesta.

MARÍA.—(*Deteniéndose.*) Nada de eso, Sr. Picque: todavía no se levanta.

SR. PICQUE.—¿Todavía no se levanta, y son las cuatro y media de la tarde?

SR. MOUTON.—(*Algo turbado.*) Tuvo una indisposición anoche y decidimos dejarle dormir.

SR. PICQUE.—También es mala suerte... (*en pie*) Sr. Mouton: su compañía me es muy grata, pero tengo que ver al plomero; el agua se me está escapando en la cocina. ¿Esta noche jugaremos nuestra partidita?

SR. MOUTON.—(*En pie.*) De acuerdo.

SR. PICQUE.—¿Con el Sr. Truchard?

MARÍA.—(*Suspendiendo sus ocupaciones.*) Si es que se ha levantado.

SR. PICQUE.—(*Da la mano al Sr. Mouton.*) Hasta la noche.

SR. MOUTON.—Entendido, hasta la noche. (*Se sienta.*)

MARÍA.—(*Bajo pretexto de hacer algo, acompaña al Sr. Picque hasta la puerta y le va diciendo*): Pues sí señor: en cuanto llega el caballero, empieza a poner dificultades. No quiere acompañar al señor a su paseo. Y el Sr. Mouton, usted lo sabe, ni porque le den un tiro deja su paseíto diario. Es para adelgazar. ¿Y después sabe usted lo que ocurrió? Pues, sencillamente, que el huésped se puso a comer —salvo su respeto, Sr. Picque— como un cerdo, y a beber como... como no sé qué. Tanto y tan bien que se le revolvió todo y entonces... ¡ay, cómo me puso el comedor! Sí, Sr. Picque; empezó a deshacerse de la comida sobrante sobre mi lindo suelo, que ayer mismo había yo frotado y lustrado como un espejo. Y para colmo, resuelve no levantarse esta mañana. No hace más que roncar. ¡No hay derecho así cuando está uno de visita!

Durante este discurso, pronunciado con volubilidad, el Sr. Picque ha llegado a la puerta de entrada. Cruza la reja y desaparece diciendo a María alguna cosa que ya no se entiende.

ESCENA II

SR. MOUTON, MARÍA.

SR. MOUTON.—¡Bueno, bueno, basta, María! ¿Qué diablos está usted ahí murmurando?

MARÍA.—Estaba yo contándole al señor Picque...

SR. MOUTON.—No me gusta que murmure usted de mis invitados.

MARÍA.—(*Que se pone rabiosamente a barrer, dice entre dientes.*) ¡Vaya unos invitados!

SR. MOUTON.—Hágame el favor de guardar la compostura debida. ¿Desde cuándo tengo que consultar la opinión de usted sobre mis invitados?

MARÍA.—¡Es que ve una unas cosas!... (*Plantándose en jarras, frente al señor Mouton.*)

SR. MOUTON.—(*Cediendo ante la evidencia.*) ¡Qué le vamos a hacer, María! Hay gente que no... ¡que no se da cuenta, vaya!

MARÍA.—Eso mismo digo yo.

SR. MOUTON.—Cuando se despierte, habrá que ofrecerle algo. Ya le dije que suba el vino.

MARÍA.—Ya subí de los dos: tinto y blanco.

SR. MOUTON.—(*En pie.*) ¡Mi vino blanco!

MARÍA.—¡Claro! Anoche el señor Truchard prefirió el blanco.

SR. MOUTON.—Yo no le dije que lo pusiera usted en la mesa.

MARÍA.—Pero hoy no queda más remedio que hacerlo así.

SR. MOUTON.—Es cierto. Una sola botella, ¿entendido? (*Queda de espaldas.*)

MARÍA.—Pierda cuidado, señor. Tanto más cuanto que quedan muy pocas.

Aparece Truchard en la escalinata de entrada, lívido, despeinado. Baja las gradas lentamente, con trabajo, como adormilado.

ESCENA III

SR. MOUTON, TRUCHARD, MARÍA (*que va y viene del jardín a la casa.*)

SR. MOUTON.—¿Qué hay, grande hombre?

TRUCHARD.—(*Voz fatigada.*) Buenos días, Mouton. Buenos días, señora. (*Da la mano al señor Mouton y saluda a María de lejos.*)

MARÍA.—Buenos días, señor. (*Irónica.*) ¿Durmió usted bien?

TRUCHARD.—(*Vivamente, con agradecimiento.*) Sí, señora, muchas gracias.

SR. MOUTON.—(*Cordial.*) ¿Ya estamos mejor?

TRUCHARD.—Sí, gracias. Te pido mil perdones por lo de ayer... No sé lo que me pasó. (*Parece avergonzado.*)

SR. MOUTON.—(*Reconfortándolo.*) Nada, hombre, eso no es nada. Lo que importa es que te sientas ya bien. ¿Quieres tomar alguna cosa?

TRUCHARD.—No, nada; nunca tomo nada.

SR. MOUTON.—Pero hijo mío; ¡si estás sin probar bocado desde anoche!

MARÍA.—(*Contribuyendo con su grano de sal.*) Y la verdad es que lo que entró anoche...

SR. MOUTON.—(*Interrumpiéndola.*) María, sirva usted la mesa.

TRUCHARD.—Pero, viejo, si no quiero nada.

SR. MOUTON.—Sí, hombre de Dios. Debes de tener apetito. No te das cuenta de que ya son las cuatro y media pasadas.

TRUCHARD.—(*Algo asombrado.*) ¿Las cuatro y media pasadas? Yo creía haber dormido mucho más.

SR. MOUTON.—¡Hombre! Sin que sea reproche, no te contentas con poco.

TRUCHARD.—(*Abre las piernas, da unos pasos para aligerar el cuerpo, con elegante desenvoltura.*) Verdad es que en el campo se acuesta uno con las gallinas y se levanta con el gallo.

SR. MOUTON.—Ten por cierto que el gallo se te ha adelantado.

TRUCHARD.—(*Levanta la frente, abre todo lo que puede sus ojos arrugados, respira a plenos pulmones.*) ¡Qué temprano amanece aquí! ¡Qué gran cosa es el campo a esta hora! ¿Tú te levantas todos los días a las cuatro y media?

SR. MOUTON.—(*Sorprendido.*) ¿A qué hora dices?

TRUCHARD.—A las cuatro y media.

SR. MOUTON.—¿A las cuatro y media? ¿Te creerás que soy como tú?

TRUCHARD.—¿Te has levantado tan temprano por causa mía?

SR. MOUTON.—(*Cada vez más sorprendido, se le acerca.*) ¿Pero qué estás diciendo?

TRUCHARD.—¿Pues no dices que son las cuatro y media?

SR. MOUTON.—(*Igual.*) Sí, las cuatro y media, ¿y qué?

TRUCHARD.—Que yo no creía haberme levantado tan pronto.

SR. MOUTON.—(*Igual.*) ¿Tan pronto, las cuatro y media?

TRUCHARD.—¡Caramba! ¡Las cuatro y media de la mañana!

SR. MOUTON.—¡De la tarde, señor mío, de la tarde!

TRUCHARD.—(*Anonadado.*) ¿De la tarde?... ¿Pero es ya la tarde?

SR. MOUTON.—¿Qué te estabas figurando?

TRUCHARD.—(*Se deja caer, agobiado, sobre una silla. Con voz desolada.*) ¿De modo que ya es tarde?

SR. MOUTON.—(*Se le acerca.*) Sí, hombre, ya es de tarde. No vas a arrancarte los cabellos por eso.

TRUCHARD.—(*En pie, tristemente.*) ¡Y yo que me había prometido un paseíto al fresco de la madrugada!

SR. MOUTON.—¡Vamos, Truchard; a dejar esa cara de enterrar difuntos y a la mesa, pronto!

TRUCHARD.—(*Resignado.*) Puesto que ya es tarde irremediablemente...

SR. MOUTON.—María, ¿qué hace usted, que no sirve? Vamos, Truchard, a comer.

TRUCHARD.—(*Con forzada alegría.*) ¡A comer!... Pero espero que tú me acompañarás.

SR. MOUTON.—Tomaré un traguito contigo.

María pone en la mesa algunos platos servidos y se retira.

SR. MOUTON.—(*Arrellanándose en el sillón.*) ¿Sabes que tienes hoy mala cara?

TRUCHARD.—(*Comiendo.*) ¡Si es la de todos los días!

SR. MOUTON.—(*Observándolo.*) Ah, de todos modos, hoy tienes mala cara.

TRUCHARD.—A mí lo que me llama la atención en ti es lo mucho que has engordado.

SR. MOUTON.—(*Molesto por la observación, se venga en María que trae una botella.*) Ponga eso ahí de una vez, acabemos.

TRUCHARD.—(*Insistiendo.*) Sí: es extraordinario lo que has podido engordar. (*Enternecido.*) Mi viejo, ¡mi Papito querido!

SR. MOUTON.—(*Molesto, con tono de reproche amistoso.*) Con toda franqueza, Truchard: ya te pedí ayer que no vuelvas a llamarme así.

TRUCHARD.—(*Contrito.*) Mil perdones. Ya que no te gusta que te siga llamando Papito como en otro tiempo...

SR. MOUTON.—(*Tomando la botella de tinto.*) ¿Blanco? ¿Tinto? (*Afirmativo.*) ¡Tinto!

TRUCHARD.—Mira, si te da lo mismo...

SR. MOUTON.—(*Ofreciendo la botella de tinto.*) No hombre, no faltaba más. Si te gusta el tinto, toma tinto.

TRUCHARD.—(*Embarazado.*) Es decir; preferiría...

SR. MOUTON.—(*Fríamente.*) ¿Qué?

TRUCHARD.—(*Vacilante.*) ...Blanco.

SR. MOUTON.—(*Deja la botella de tinto y toma la de blanco, con aire glacial, lentamente.*) ¡Ah, vamos! ¿Prefieres el blanco? Bueno, bueno: blanco tendrás. A mí me da igual que tomes blanco, ¿sabes? ¿De modo que quieres blanco? Aquí lo tienes, amigo, aquí lo tienes. (*Sin llegar a servir.*) No sé por qué había yo de rehusarte el blanco.

TRUCHARD.—(*Intimidado.*) Espera. Pensándolo bien... creo que prefiero el tinto.

SR. MOUTON.—(*Cambia otra vez las botellas rápida y jovialmente.*) Tinto, blanco: blanco, tinto. ¡Lo que quieras, aquí hay de todo! (*Destapa el tinto y se dispone a servir.*) Si de todos modos quieres blanco, no hay más que pedirlo.

Se apresura a servir el tinto.

TRUCHARD.—(*Deteniéndole la mano a tiempo.*) Tienes razón. Mejor será que beba blanco.

El señor Mouton, en medio de un silencio mortal, deja en la mesa con toda lentitud la botella de tinto, toma la del blanco y, siempre con gran lentitud, comienza a servir.

SR. MOUTON.—(*Con voz sorda, helada.*) Sea, pues. Te daré blanco. Ya ves que aquí lo tienes; basta que lo prefieras...

TRUCHARD.—(*Cada vez más intimidado.*) Gracias, muchas gracias. (*Hablando por decir algo.*) Pues sí, hombre; no lo hubiera yo creído aunque me lo hubiesen jurado.

SR. MOUTON.—(*Sin soltar la botella del blanco que acaba de poner sobre la mesa.*) ¿Y qué es ello?

TRUCHARD.—Nunca hubiera yo creído lo que has engordado.

SR. MOUTON.—(*Secamente.*) ¡María!

MARÍA.—¿Señor?

SR. MOUTON.—Truchard encuentra que he engordado mucho.

MARÍA.—(*Siempre adentro.*) Así, así.

SR. MOUTON.—(*Con el mismo tono.*) Pues sábete que todos los días hago más de diez kilómetros a pie. Sí, señor, mañana y tarde; y después del almuerzo, media hora de marcha sin detenerme. No me vengas con que he engordado mucho.

TRUCHARD.—(*Aceptando la lección.*) Bueno. Ya ves lo que son las cosas; yo creía que habías engordado.

SR. MOUTON.—(*Frío.*) Nada, nada; te equivocas.

TRUCHARD. — (*Embarazado, queriendo cambiar de asunto.*) ¡A tu salud! (*Levanta el vaso.*) ¿No brindas conmigo?

SR. MOUTON.—¡Por supuesto! (*Sirviéndose blanco.*) ¡A la tuya!

TRUCHARD. — (*Tranquilizado.*) ¡Conque sí, famoso Papito!

SR. MOUTON.—(*Frío.*) Veo que eres incorregible.

TRUCHARD.—Perdona; se me escapó.

SR. MOUTON.—(*Insistente.*) Es que tienes empeño en llamarme así.

TRUCHARD.—Tú comprendes que, al pensar en ti, es el nombre que se viene a la boca.

SR. MOUTON.—(*Amargamente.*) Nunca he comprendido por qué dieron en llamarme con ese apodo.

TRUCHARD.—¡Pero si era un apodo de cariño!

SR. MOUTON.—(*Igual.*) ¿Te lo parece?

TRUCHARD.—¡Te sentaba tan bien!

SR. MOUTON.—(*Igual.*) Confiesa que cuando Gaillard me llamaba así, me daban ganas de abofetearlo.

TRUCHARD.—No digas eso. Era un buen chico.

SR. MOUTON.—Cierto, aunque no muy listo... Murió allá por el 23.

En adelante, el diálogo aparece cortado por silencios muy largos.

TRUCHARD.—No, creo que fué en 31.

SR. MOUTON.—Tienes razón... no: ha de haber sido por el 27.

TRUCHARD.—¿Y Soubiras? ¿Hace mucho que no lo has visto?

SR. MOUTON.—Una eternidad.

TRUCHARD.—El otro día creí ver a Bertrand en un tranvía; pero no estoy seguro.

SR. MOUTON.—¿Qué ha sido de toda esa gente? (*Suspira.*)

TRUCHARD.—(*Con otro suspiro.*) ¡De veras! ¡Todo pasa!

SR. MOUTON.—(*Tras largo silencio.*) ¡Treinta años! ¡Parece increíble! ¡Increíble!

TRUCHARD.—(*Al cabo de una pausa.*) Lo mismo digo yo.

SR. MOUTON.—(*Tras de una pausa.*) ¿Tú dices lo mismo?

TRUCHARD.—(Idem.) Sí; digo que también a mí me parece increíble. Que... que me parece increíble lo que has engordado.

Silencio mortal.

SR. MOUTON.—Y a propósito de Bertrand, te diré que nunca me gustó aquel empeño de hacer creer que todas las mujeres se le entregaban.

TRUCHARD.—En muchos casos no mentía.

SR. MOUTON.—Si tantas hembras tenía, ya te pudo haber pasado algunas, ¿no es cierto?

TRUCHARD.—(*Con sencillo buen humor.*) La verdad es que las mujeres nunca se han muerto por mí.

SR. MOUTON.—(*Con aire casi malvado*)... ¡Al contrario!

TRUCHARD.—(*Sorprendido por el acento del Sr. Mouton.*) ¿Al contrario? (*Comprendiendo de repente.* Ah, sí, comprendo. (*Con voz conmovida.*) no había yo entendido a lo que querías referirte... no tiene importancia.

SR. MOUTON.—(*Idem.*) ¿Que yo te he...?

TRUCHARD.—(*Idem.*) No puedes figurártelo... esa alusión a mi desgracia.

SR. MOUTON.—(*Haciéndose el asombrado.*) ¿Alfonsina? ¿Tú crees que he querido aludir a Alfonsina?

TRUCHARD.—¿Aludir a...? No tiene importancia; déjalo así. Son historias viejas. Se acabó.

Silencio embarazoso.

SR. MOUTON.—(*Que no sabe por dónde salir. Tímidamente.*) ¿Nunca has sabido de ella?

TRUCHARD.—(*Tras un silencio doloroso.*) No...

SR. MOUTON.—(*Desviando los ojos.*) ¿Y... la criatura?...

TRUCHARD.—(*Con el ademán más que con la voz.*) Tampoco...

Otro silencio.

SR. MOUTON.—(*Solícito*) ¡Pero no comes nada!

TRUCHARD.—No tengo ya apetito.

SR. MOUTON.—Al menos, bebe un poco.

Le sirve.

TRUCHARD.—Gracias, es bastante, gracias.

SR. MOUTON.—(*Con equívoca oportunidad, recargándose en el asiento.*) Ah, eran los buenos tiempos.

TRUCHARD.—(*Con esfuerzo.*) ¡De veras!

SR. MOUTON.—Tú eras de lo más divertido.

TRUCHARD.—Tú no lo eras menos.

SR. MOUTON.—(*Modesto.*) ¡Calla!...

TRUCHARD.—Además de que tu verdadero género eran las agudezas, los cuentecillos...

SR. MOUTON.—(*Protestando.*) ¿Mi género?

TRUCHARD.—A veces nos salías con unas historias más sabrosas...

SR. MOUTON.—¡Nunca, nunca!

TRUCHARD.—Será que no te acuerdas o no quieres...

SR. MOUTON.—No, te aseguro que no te entiendo.

TRUCHARD.—(*Animándose.*) Déjate de farsas, hombre. Ven acá; acuérdate del día que nos contaste la historia del canónigo...

SR. MOUTON.—(*Como si buscara.*) ¿Del canónigo?...

TRUCHARD.—(*Insistente.*) Del canónigo, sí.

SR. MOUTON.—No fuí yo, de seguro.

TRUCHARD.—(*Lo mismo.*) ¡Qué no habías de ser tú!

SR. MOUTON.—(*Secamente.*) Te digo que no y que no.

TRUCHARD.—¡Esto es demasiado! ¿Y la adivinanza de la cabeza de buey?

SR. MOUTON.—¿La cabeza de buey? Seguramente estás confundiendo.

TRUCHARD.—¡Qué voy a estar confundien-

do! ¡Si era estupenda sencillamente! (*Declamando.*) ¿Cuál es la diferencia entre una cabeza de buey y la mujer del Cardenal Richelieu?

SR. MOUTON.—(*Bajando la voz.*)—¡Habla más bajo!

TRUCHARD.—(*Continuando su recitación.*) La diferencia es que la cabeza de buey...

SR. MOUTON.—(*Con viveza.*) ¡Truchard, por favor! Modérate. Mira que María puede oír.

TRUCHARD.—¿Ya ves cómo te acuerdas?

SR. MOUTON.—(*Descontento, ahito.*) Me convenzo de que estás confundiéndome con otra persona. (*Silencio. Después el Sr. Mouton se pone a silbar entre dientes las "Estancias a Manón", acompañándose con el ritmo de los dedos sobre la mesa. Canturrea:*) "Manón, ya el sol está a su puerta".

TRUCHARD.—(*Para sí.*) Sí, sí...

SR. MOUTON.—(*Canturreando.*) "La primavera ya despierta".

TRUCHARD.—(*Imitándolo.*) "Es el amor, señor del mundo". (*Hablando.*) Sí que me quedo boquiabierto.

SR. MOUTON.—(*Cantando.*) "Son los nidos entre el follaje". (*Hablando.*) ¿Qué decías?

TRUCHARD.—(*Tarareando.*) "Entrégate a la caricia"... (*Contestando al Sr. Mouton.*) Que me quedo boquiabierto.

SR. MOUTON.—(*Cayendo de la luna.*) ¿De qué te quedas boquiabierto?

TRUCHARD.—(*Explicándose con calma.*) Digo que me quedo boquiabierto considerando lo mucho que has engordado.

SR. MOUTON.—(*Cortando secamente, acerca la cesta de fruta.*) ¿Una perita?

TRUCHARD.—Con gusto... Soubirá, Soubirá sí que se volvía loco con estas cosas.

SR. MOUTON.—Yo recuerdo haberlo visto hacer toda una comida con frutas.

TRUCHARD.—Soubirá se entendía bien contigo. Siempre juntos; buena pareja.

SR. MOUTON.—Nunca me entendí con nadie mejor que contigo.

TRUCHARD.—¡Ah, eso sí! Es que se conoce uno desde hace un rato... (*Con ternura.*) ¡Papito querido! (*Rápidamente.*) Disculpa, disculpa.

SR. MOUTON.—(*Remontado en sus recuerdos.*) A tí te apodaban "Pezuñas".

TRUCHARD.—(*Sobresaltado.*) ¿Qué has dicho?

SR. MOUTON.—Que los amigos te llamaban "Pezuñas".

TRUCHARD.—(*Se levanta impresionado.*) ¿"Pezuñas"? ¡Qué diablo, hombre, es cierto, es cierto! (*Conmovido visiblemente.*) ¡Y desde hace tanto tiempo! ¿Cómo se me pudo borrar? ¡Ah, mi viejo amigo, mi amigazo! (*La emoción lo ahoga.*) "Pezuñas", "Pezuñas". (*Marcando las sílabas.*) "Pe-zu-ñas. Me llamaban así.

Con los ojos llorosos se deja caer sentado, los codos en la mesa, la frente en las manos.

SR. MOUTON.—(*Enternecido.*) ¡Buenos tiempos aquéllos!

TRUCHARD. — (*Quejumbroso.*) ¡Tú no puedes quejarte!

SR. MOUTON.—(*Triste.*) Pero ya no tengo veinte años.

TRUCHARD.—(*Idem.*) Yo ya voy en cincuenta y ocho.

SR. MOUTON.—(*Corto silencio.*) ¡Vaya una banda que formábamos! (*Codos en la mesa.*)

TRUCHARD.—Y tú que lo digas.

SR. MOUTON.—Nunca vi gente más alborotadora.

TRUCHARD. — (*Alentándolo.*) Nunca la hubo.

SR. MOUTON.—(*Entregándose a los recuerdos.*) Y cuando el peluquero jugaba con nosotros a la manilla, ¡hay que ver lo que le hacíamos rabiar!

TRUCHARD.—(*Idem.*) ¡Sí, señor!

SR. MOUTON.—(*Alentándose.*) ¡Y cuando íbamos al concierto!

TRUCHARD.—(*Idem.*) ¡Eso era bueno!

SR. MOUTON.—(*Idem.*) ¡No sé cómo nunca nos echaron!

TRUCHARD.—(*Entusiasmado.*) ¡De veras!

SR. MOUTON.—(*Transportado.*) ¡Hasta las dos de la mañana nos andábamos alborotando por la calle!

TRUCHARD.—(*Idem.*) ¡Y venga gritar y cantar!

SR. MOUTON.—(*Continuando.*) ¡Como que una noche fuimos todos a dar al puesto de policía!

TRUCHARD.—(*Levantando los brazos.*) ¡Eso fué estupendo! Cuenta. Cuenta.

Un reloj —tal vez el de la Iglesia— da las 5; el Sr. Mouton se levanta.

TRUCHARD.—Cuenta, anda cuenta. (*Observa, desconcertado, al Sr. Mouton.*)

SR. MOUTON.—(*Tranquilo.*) Las cinco. (*Se pone el sombrero, que había dejado en una silla.*)

TRUCHARD.—(*Con voz mimosa.*) Cuenta, hombre. (*Desconcertado ante los preparativos del Sr. Mouton.*) ¿Vas a salir?

SR. MOUTON.—(*Un poco incómodo.*) No, hombre, no. Ya te lo dije hace un instante... Mi paseo, mi media hora sin parar.

TRUCHARD.—Encantado de acompañarte.

SR. MOUTON.—(*En el mismo tono.*) No vale la pena. Ayer te fatigó un poco. No es un paseo de placer. Es un ejercicio; mientras vuelvo tomarás un licorcito.

TRUCHARD.—Por mí no te molestes.

SR. MOUTON.—¿Qué maneras son ésas? ¡María! Limpie la mesa y traiga el licor.

MARÍA.—(*Con la botella de licor.*) Aquí está.

TRUCHARD.—(*Siempre cortés.*) Gracias, señora.

SR. MOUTON.—(*Encaminándose hacia la verja.*) ¡Hasta ahora! (*Marcha pesadamente. Se detiene, se vuelve.*) ¡Si sólo fuera el estómago! Pero también las malditas piernas. ¡Tengo un miedo de quedarme paralítico! Y las congestiones: a cada rato se me sube la sangre a la cabeza. Yo creo que voy a morir de congestión.

TRUCHARD.—¿De congestión?

SR. MOUTON.—(*La voz cambiada.*) De congestión, sí. (*Con tono extraño.*) En un instante... ¡paf! se acabó Mouton. (*Se esfuerza por reír.*)

TRUCHARD.—(*Sin expresión.*) ¡Ajá!

SR. MOUTON.—¡Siempre fingiendo risa! (*Se acerca.*) Voy a decirte algo que te va a hacer reír. Sí, sí, ya verás: la semana pasada (*se sienta*) hice mi testamento. (*Ríe a fuerza.*) ¿Qué? ¿te parece divertido?

TRUCHARD.—(*Indiferente.*) Es una buena precaución.

SR. MOUTON.—(*Siempre como que ríe.*) Ya te había yo dicho que te ibas a reír.

TRUCHARD.—(*Cada vez más tranquilo.*) Nunca sabe uno cuándo le toca.

SR. MOUTON.—(*Idem.*) Hay algo más todavía. (*Sonriendo.*) ¿Sabes qué puse en mi testamento, y con todas sus letras?

TRUCHARD.—(*Tranquilo.*) ¿Qué?

SR. MOUTON.—(*Agitado.*) Eso sí que tiene gracia. Puse esto: que todos los que concurran a mi entierro... ¿Es divertido, verdad?... Todos los que concurran a mi entierro (*sonríe*)... tendrán derecho a una cena por mi cuenta. Habrá banquete preparado para ellos. ¡A ti no se te hubiera ocurrido! (*Risa.*)

TRUCHARD.—(*Con la misma voz tranquila.*) Ciertamente.

SR. MOUTON.—(*Más agitado.*) ¡Un banquete por cuenta del difunto! (*Risa.*) ¿Te sientes con ánimos?

TRUCHARD.—(*Siempre tranquilo.*) Convenido; no faltaré.

SR. MOUTON.—(*Igual.*) ¡Una juerga en forma! (*Risa.*) ¡Qué buena ocurrencia! ¿verdad?

TRUCHARD.—(*Con sencillez.*) Convenido; traeré invitados.

SR. MOUTON.—Entonces, hasta luego.

TRUCHARD.—(*Que no parece darse cuenta de la intención de ese "hasta luego".*) Hasta luego. (*En el instante en que el Sr. Mouton abre la verja y hace así sonar la campanilla, añade.*) Mira, más lo pienso y más me doy cuenta.

SR. MOUTON.—(*Volviéndose, como azorado.*) ¿De qué te das cuenta?

TRUCHARD.—De lo mucho, lo extraordinariamente que has engordado.

SR. MOUTON.—(*Bajando la cabeza, la voz ensordecida.*) Hasta luego. (*Sale a la calle y se aleja lentamente.*)

ESCENA IV

TRUCHARD, MARÍA

Truchard se queda junto a la mesa, inmóvil, ante la botella de licor que trajo María; ésta que anda de un lado para otro siempre, se detiene al fin, sorprendida de pronto por la inmovilidad de Truchard.

MARÍA.—Bueno, ¿no bebe usted?

TRUCHARD.—(*Tras un instante de vacilación.*) No me gusta esto.

MARÍA.—(*Estupefacta.*) ¿Que no le gusta el "Marc"?

TRUCHARD.—(*Bajando la cabeza.*) No me gusta.

MARÍA.—No es usted fácil de contentar.

TRUCHARD.—(*Agobiado.*) No me gusta el alcohol... Sólo bebo agua.

MARÍA.—Acaba usted de beber vino blanco.

TRUCHARD.—Porque es más descolorido que el tinto. El tinto, con sólo verlo, me da náuseas. Tampoco me gusta el vino blanco.

MARÍA.—Ayer se bebió usted cerca de dos litros.

TRUCHARD.—Porque Mouton me entusiasmaba a seguir y yo estaba como con fiebre.

MARÍA.—Comió usted demasiado, sin que sea un reproche.

TRUCHARD.—Yo, de mi natural, tengo poco apetito... Mouton me llenaba el plato constantemente... Por eso me entregué... Además, estaba yo cansadísimo, con algo de fiebre, ya le digo. Y eso hacía que, aún no gustando del vino, siguiera yo bebiendo y bebiendo.

MARÍA.—Eso es lo que le hizo a usted daño.

TRUCHARD.—Ya sé lo que quiere usted decir...

MARÍA.—¿Yo?

TRUCHARD.—Usted está pensando: "Este andrajoso no come todos los días lo que le hace falta"...

MARÍA.—¡Oh!...

TRUCHARD.—"... y aprovecha cuando puede para llenarse como un saco". Esto es lo que está Ud. pensando. Pero no es eso. Lo mío, si fuera posible, sería el campo, las flores, los árboles, los ríos, los pajaritos, ¡la poesía del mundo! Eso es: lo mío es la poesía.

MARÍA.—Ahora sí que no entiendo.

TRUCHARD.—Pues se lo voy a explicar. Tanto más cuanto que es lo que estoy deseando... Aquí donde usted me ve, señora mía, cuando yo me presenté ayer aquí llevaba dos días sin comer.

MARÍA.—¡Dos días!

TRUCHARD.—Dos cabales. ¿No se lo hubiera usted figurado, verdad?

MARÍA.—(*Turbada.*) ¿Pero qué me cuenta usted, señor... señor Truchard?

TRUCHARD.—La suerte quiso que me encontrara yo sin trabajo la semana pasada. Los pocos centavos que tenía, los guardé para el pasaje del tren.

MARÍA.—Haberlo dejado para otra vez.

TRUCHARD.—¿Para otra vez? ¿Para otra vez el venir a casa de Mouton? ¡Ah, señora! (*Vuelve al tono indiferente del relato.*) Así, pues, economicé para el viaje. De modo que, durante ocho días, no he comido mucho que digamos.

MARÍA.—¡Pobre señor Truchard!

TRUCHARD.—Al volver del paseíto, ya me caía yo. Porque se me olvidaba decirle que no tuve tiempo de comer nada en París. Y luego, en la mesa, Mouton, que no se cansaba de llenarme el plato, y que me metía la comida por los ojos y me hacía beber sin cesar... ¡Yo estaba realmente enfermo!

MARÍA.—¡Pobre señor Truchard! ¿Por qué no dijo usted nada?

TRUCHARD.—(*Muy ceremonioso.*) ¡Oh, señora! Cuando está uno de visita...

MARÍA.—De todos modos, hubiera sido mejor que trastornarse al punto de...

TRUCHARD.—Usted comprende: me daba pena entrar en explicaciones.

MARÍA.—¿Y ahora se siente usted mejor?

TRUCHARD.—Mejor, sí, pero no muy famoso.

MARÍA.—Mañana ya habrá pasado todo.

TRUCHARD.—Es usted muy amable, señora María. Veo que usted comprende las cosas.

MARÍA.—¡Si yo empezara a contar!... Bástele a usted saber que mi hijita estaba para nacer cuando enviudé.

TRUCHARD.—La compadezco, señora María.

MARÍA.—Tengo una niña en una pensión. ¡Lo que me cuesta! ¡No necesito decirle más!

TRUCHARD.—La compadezco con todo el corazón.

MARÍA.—¿Tal vez usted tiene hijos?

TRUCHARD.—Sí; también una nenita, hace mucho tiempo. Y mi mujer... Pero, esto está muy lejos. Por cierto que Mouton, a propósito de eso, me dijo hace un momento no se qué, pero que no me gustó nada.

MARÍA.—¿Las perdió usted?

TRUCHARD.—No... y sí, usted no entendería. He tenido mala suerte, ya ve usted.

MARÍA.—¡Cuando pienso que para algunos la vida es toda felicidad!

TRUCHARD.—Algunos nacen con estrella. No hay que tenerles rencor; no es culpa suya.

MARÍA.—Mi opinión, señor Truchard, es que

no debían siempre ser afortunados los mismos, sino turnarse.

TRUCHARD.—¡Si la gente pudiera entenderse!

MARÍA.—Con lo fácil que sería todo, ¿verdad?

TRUCHARD.—Tal vez la sociedad está mal hecha.

MARÍA.—Habla usted como si fuera un anarquista, señor Truchard.

TRUCHARD.—Yo no, señora María. Eso hubiera sido más fácil para Mouton que para mí, en todo caso.

MARÍA.—¿Anarquista el señor Mouton?

TRUCHARD.—Solía ser bastante exaltado.

MARÍA.—Entonces ha cambiado mucho.

TRUCHARD.—Ha engordado; eso es todo.

MARÍA.—Y sigue engordando día a día.

TRUCHARD.—Con esa diferencia, siempre es el mismo. No mal sujeto, buen corazón, excelente carácter en el fondo.

MARÍA.—(*Tras una pausa.*) Señor Truchard, usted es muy amable, pero tengo que dejarlo solo. Aún no acabo con mi vajilla y ya pasa de las cinco.

TRUCHARD.—Vaya, señora María, no quiero distraerla. Sólo quiero preguntarle una cosa. ¿Hay cena?

MARÍA.—¿Que si hay cena?

TRUCHARD.—Quiero decir, si yo también ceno.

MARÍA.—No lo sé, señor Truchard. No me han dicho nada.

TRUCHARD.—Porque no sé a qué atenerme.

MARÍA.—Pronto hemos de saberlo.

Entra en la casa.

ESCENA V

TRUCHARD, EL SR. MOUTON.

Truchard da unos pasos por el jardín. El señor Mouton entra a grandes trancos, enjugándose la frente.

SR. MOUTON.—(*Sofocado.*) Oye, Truchard. Parece que no te das cuenta de la hora que es: las 5.12. Apenas tienes tiempo, si no quieres perder el tren de las 5 y 45.

TRUCHARD.—(*Tranquilamente.*) ¿Mi tren de las 5 y 45?

SR. MOUTON.—(*Afirmativo.*) Tienes un tren a las cinco y cuarenta y cinco.

TRUCHARD.—(*Tranquilo.*) No sabía que tenía yo tren a las cinco y cuarenta y cinco.

SR. MOUTON.—Y tienes que darte prisa para no perderlo.

TRUCHARD.—(*Sin la menor inquietud.*) Entonces tomaría yo el siguiente.

SR. MOUTON.—¡El siguiente! No hay ninguno antes de las 7 y 13 de la noche y llegarías a París a la 9. Quién sabe a qué horas ibas a cenar.

TRUCHARD.—(*Con soberana indiferencia.*) ¡Oh, yo no soy muy estricto en las horas! Me acontece que almuerzo y como a horas... más irregulares.

SR. MOUTON.—Estoy sudando. Voy a mudarme el chaleco de franela. Ahora vuelvo. Prepárate.

TRUCHARD.—Bien.

SR. MOUTON.—Subo y bajo en un instante.

Se dirige a la casa.

TRUCHARD.—Dime, Mouton. Aprovechando que estamos solos, quiero pedirte una cosa.

SR. MOUTON.—Di lo que quieras.

TRUCHARD.—(*Un poco indeciso, no mucho.*) ¿Te molestaría prestarme cinco francos?

SR. MOUTON.—(*Inmediatamente. Con tono predicador.*) Hijo mío, no ignoras que carezco de capital... Mis rentas no son más que el retiro de la Sociedad de Mutua Ayuda. Apenas llevo encima unos centavos.

Tiene aire de seguir hablando así por mucho tiempo.

TRUCHARD.—No se hable más del asunto.

SR. MOUTON.—No, permíteme...

TRUCHARD.—No, hombre, nada. Sólo te lo pedía yo en caso de que no te fuera molesto.

SR. MOUTON.—Ya te das cuenta. No es que me rehuse a prestarte un servicio.

TRUCHARD. —Ya me arreglaré, no te ocupes.

SR. MOUTON.—Me alegro, me alegro de que puedas arreglarte. Eso prueba que no estás en caso desesperado. Eso no me impedirá, sin embargo, ayudarte un poco. Mira; voy a darte todo lo que llevo conmigo. (*Saca y abre su portamonedas.*) ¡Justas! Dos piezas de a un franco. Ya ves; todo lo que traigo aquí.

Pone en la mano de Truchard, uno tras otro, los dos francos.

TRUCHARD.—Te lo agradezco mucho.

SR. MOUTON.—(*Abre ostensiblemente el portamonedas y se lo hace ver.*) Ya ves; es toda mi fortuna, puedes convencerte.

TRUCHARD.—¡Oh, no hace falta!

SR. MOUTON.—Sí, hombre, tengo empeño. (*Medio bromista.*) ¡Hombre, hombre! Resulta que te estaba yo engañando, ¡palabra! ahí queda una pieza de cinco céntimos. (*La saca.*) Se había escondido en el doblez. Aquí la tienes, tómala también... Sí, hombre, la vas a tomar. (*Truchard la acepta, y el señor Mouton, llevando la mano al bolsillo del chaleco, saca otra pieza de cinco céntimos, triunfalmente.*) ¡Y aquí tienes otra! ¡Otra que tenía yo en el chaleco! Tómala, sí tómala, te lo ruego, Truchard. No andes con tonterías. ¿Quieres hacerme el favor de aceptarla? ¿Somos amigos o no lo somos? Supongo que no querrás lastimarme.

Truchard acaba por aceptarla.

TRUCHARD.—(*Muy desconcertado.*) Muchísimas gracias.

SR. MOUTON.—(*Siempre amable.*) Esto te completa la suma exacta de dos francos y diez céntimos. Espérame aquí. No tardo nada.

Sube la escalinata. Al entrar, se vuelve y con la mano hace un saludo amistoso a Truchard. Desaparece. Se le oye hablar con María.

SR. MOUTON.—(*Adentro.*) Va a tomar el de las 5 y 45.

ESCENA VI

TRUCHARD, MARÍA.

Truchard se queda solo; María, saliendo de la casa, viene a colocar en el respaldo de una silla la chaqueta del señor Mouton.

TRUCHARD.—Venga usted acá, señora María.

MARÍA.—Aquí me tiene usted.

TRUCHARD.—Tome usted, señora María.

MARÍA.—¿Qué es esto?

TRUCHARD.—Ya lo ve usted, dos francos.

MARÍA.—¿Dos francos? ¿Para qué?

TRUCHARD.—Para usted. Es su propina.

MARÍA.—¿Mi propina?

TRUCHARD.—Sí; es la costumbre. Siempre oí decir que, cuando lo reciben a uno en alguna casa, hay que dejar una propina al despedirse de la servidumbre.

MARÍA.—¡Qué extravagancia!

TRUCHARD.—Conste que no he querido humillarla.

MARÍA.—Ya comprendo que no.

TRUCHARD.—Acepte usted sus dos francos, señora María. No le faltará en qué gastarlos.

MARÍA.—No, si no es que me falte en qué gastarlos...

TRUCHARD.—Acepte usted. Aunque sea en cualquier cosita para la niña. Usted no es rica.

MARÍA.—Es que tampoco usted cuenta el dinero por millares y por centenas.

TRUCHARD.—Lo reconozco.

MARÍA.—Yo creo que estos dos francos le pueden a usted hacer falta lo mismo que a mí.

TRUCHARD.—Bien pudiera ser.

MARÍA.—Ya ve usted que no puedo recibirlos.

TRUCHARD.—Vea; vamos a hacer una cosa; repartirlos entre los dos.

MARÍA.—Así ya no digo que no.

Se oye en este instante el silbido prolongado de la locomotora.

MARÍA.—(*Estremeciéndose.*) ¡Dios mío, de prisa, señor Truchard! ¡Pronto, acaba de llegar su tren!

TRUCHARD.—(*Sin moverse.*) ¿Mi tren?

MARÍA.—(*Enloquecida.*) Siempre silba antes de entrar al túnel. En cuanto da la vuelta a la colinita, ya está en la estación. Su sombrero, aquí está. ¿No trae bastón, verdad?...

TRUCHARD.—(*Toma su sombrero maquinalmente. María lo está empujando.*) ¿Pero qué pasa? ¿Qué pasa?

MARÍA.—(*Gritando y dirigiéndose a la casa.*) ¡Señor Mouton! (*A Truchard.*) ¡Pronto, corra, vuele! Llegará usted a la estación a la vez que el tren. ¡Señor Mouton! (*Empujando a Truchard.*) ¡Ande, dése prisa!

TRUCHARD.—(*Resistiendo y excitándose a su vez.*) No quiero irme sin decir adiós. No quiero irme sin despedirme del Papito.

MARÍA.—(*Empujándolo.*) Por favor, señor Truchard, ¡se le va a escapar!

TRUCHARD.—(*Resistiendo aún, enloquecido.*) No, por Dios, no puedo. Quiero despedirme del Papito.

Segundo silbido del tren.

MARÍA.—(*Más imperiosa.*) ¡Oiga usted! ¡Ya salió del túnel!...

TRUCHARD.—(*Gritando a voz en cuello.*) ¡Mouton!...

MARÍA.—(*Empujándolo hacia la verja.*) No oye, es inútil. Se está volviendo sordo. Ya se lo estaba yo diciendo ayer. Corra, váyase.

Truchard se ha dejado llevar hasta la reja. María abre la puerta.

TRUCHARD.—(*Deteniéndose, busca en sus bolsillos.*) Bueno, sea, ya me voy. Entonces me hará usted favor, señora María, de darle una carta... una carta que escribí en cuanto recibí su invitación...

MARÍA.—(*Empujándolo.*) Todo lo que usted quiera, pero corra.

TRUCHARD.—(*Busca, asustado.*) ¿Dónde está? Ay, Dios mío, ¿dónde la he puesto? ¡Ah! aquí está. (*Saca una carta y hace ademanes con la carta en la mano.*) Me sentí tan contento, tan contento, que quise al instante...

MARÍA.—(*Empujándole.*) Ya, ya, pero váyase.

TRUCHARD.—(*Temblando.*) ...quise desde luego escribir esta carta...

MARÍA.—(*Idem.*) Ya entiendo, sí.

TRUCHARD.—(*Jadeando.*) ...la carta que yo hubiera querido enviarle, a mi regreso, para agradecerle...

MARÍA.—(*Idem.*) Sí, sí.

TRUCHARD.—(*Idem.*) ...para agradecerle el buen rato en su casa y en su compañía.

MARÍA.—(*Abre del todo la puerta.*) Ya se la daré, quede usted tranquilo. ¡Adiós, señor Truchard! ¡Hasta otra vista! ¡Pero dése usted prisa! (*Logra hacerle salir.*) ¡Ande, pronto! ¡Corra y lo alcanzará todavía!

TRUCHARD.—(*Desde afuera la retiene por el brazo.*) Hasta otra vez, señora María. (*Toma la mano de María entre las suyas.*) (*Está llorando.*) ¿Usted le dirá adiós de mi parte al Papito, verdad? Usted me despedirá.

MARÍA.—(*Desprendiéndose.*) ¡Sí, sí! Corra, ¡buen viaje!

TRUCHARD.—¡Ay, Dios mío, Dios mío!

Se aleja a todo correr.

ESCENA VII

MARÍA, EL SR. MOUTON.

María, que ha salido hasta la calle, se queda viendo el sitio por donde desaparece Truchard. Se oye de pronto la voz del señor Mouton.

SR. MOUTON.—(*Desde adentro de la casa.*) Oye, Truchard, parece que no tienes prisa. (*Al acabar estas palabras aparece en la puerta. Busca en redondo.*) ¿Dónde se ha metido Truchard?

MARÍA.—(*Volviendo al jardín.*) Acaba de marcharse.

SR. MOUTON.—(*Sofocado.*) Marcharse así, sin despedirse siquiera.

MARÍA.—Los dos lo llamamos a usted hasta el cansancio.

SR. MOUTON.—(*Fuera de sí.*) ¡Esto es el colmo! Marcharse así, sin decir nada. ¡Sin una palabra! ¡Vamos, no hay derecho!...

MARÍA.—Le aseguro, señor, que él lo sintió mucho. Yo fuí quien tuvo casi que ponerlo a la puerta. Milagro será que no pierda el tren.

SR. MOUTON.—(*Con los ojos llenos de lágrimas.*) Sin una palabra, ¡sin decir nada!

MARÍA.—Me dejó una carta para el señor.

SR. MOUTON.—(*Vivamente.*) ¿Una carta? ¡Démela!

MARÍA.—(*Gesticulando con la carta en la mano.*) "Es imposible, decía, no puedo irme sin decir adiós al Papito".

SR. MOUTON.—¿Eso decía? (*Impaciente.*) Deme, pues, la carta.

MARÍA.—(*Idem.*) "Es una carta que escribí al recibir la invitación del Papito", gritaba. Parece que le conmovió tanto la invitación, que se puso tan contento, que escribió allí mismo la carta que pensaba enviar a su regreso, para darle a usted las gracias, según decía, del buen rato que acaba de pasar aquí.

SR. MOUTON.—¡Pero deme esa carta!

MARÍA.—No sé en qué estoy pensando. Aquí tiene usted la carta. Estoy tan inquieta pensando que va a perder el tren. Echó a correr apenas cuando el tren salía del túnel.

SR. MOUTON.—(*Reflexionando.*) Si fué corriendo todavía llega a tiempo. Veamos lo que dice la carta.

Rasga el sobre, hace una bolita de papel y la tira. La bolita rueda. Hace unos instantes ha comenzado a oscurecer. El señor Mouton, que acaba de sentarse, tiene que buscar la luz del sol poniente para poder leer... Un viento fuerte comienza

a sacudir los árboles del jardín. Caen algunas hojas a los pies del señor Mouton y de María, que está inmóvil.

MARÍA.—Ya comienza el viento.

SR. MOUTON.—La noche llega hoy muy pronto.

En efecto, va llegando la noche. Se oye un cerrar de verjas y puertas que rechinan. Suena una campanilla. De lejos, apenas perceptible, suena una trompeta.

MARÍA.—Ahí viene el lechero.

Quiere alejarse.

SR. MOUTON.—(*Reteniéndola.*) Déjelo, todavía no ha llegado. Vamos a ver qué dice Truchard. Usted puede oír. No hay indiscreción.

María se planta frente al señor Mouton. Maquinalmente, se remanga los brazos hasta los codos. ¿Es el frío? Se frota los brazos suavemente, manteniéndolos cruzados mientras dura la lectura del señor Mouton. A intervalos irregulares, pasa el viento. La trompeta del lechero se oye cada vez más cerca.

SR. MOUTON.—(*Desdobla el pliego, se inclina y lee, primero con voz fría, luego algo chocarrera, luego interesada, luego conmovida.*)

"Mi querido Papito:

"Déjame que, de vuelta en París en mi cuartito del hotel, te agradezca desde el fondo de mi corazón los felices momentos que has sabido proporcionarme y el día delicioso que acabo de pasar a tu lado. ¡Oh, mi viejo amigo, mi querido Papito, muchas gracias! ¡Con cuánta alegría trepé al tren! Durante todo el viaje fuí cantando como un chiquillo. Me esperabas en la estación; ¡qué buen abrazo nos dimos en el andén! Y luego me condujiste hasta tu soberbia propie... propi... propiedad... hasta tu soberbia propiedad. Tuvimos una cena campestre, con todas esas buenas cosas que brinda el campo: rábanos de tu jardín, judías de tu jardín, fresas de tu jardín. Había excelente vino a la mesa, pero yo preferí la leche recién ordeñada. A los postres, comenzamos a rememorar nuestra juventud, y así departimos de sobremesa. De todo te acordabas todavía, lo mismo que yo. Cuando al fin nos acostamos, había un hermoso claro de luna. Estábamos rendidos de tanto hablar, ¡pero qué fatiga más grata! Yo dormí bien. Al otro día ya estábamos de pie a las cuatro de la mañana. Hicimos un paseíto a la fresca de la madrugada, cosa deliciosa. Y, poco a poco, volvimos para almorzar. Excelente almuerzo; y luego, toda la tarde jugamos manilla en tu bosquecillo, acompañados de algunos vecinos tuyos, señores por todos conceptos amables. Y, mientras jugábamos, íbamos resucitando memorias de otro tiempo. Tomamos el aperitivo; yo tomé alguna cosilla suave. Cenamos muy a gusto. Luego me acompañaste hasta la estación y aun tus vecinos, que llegaron al café, se empeñaron en venir con nosotros. Te quedaste junto a la ventanilla hasta la partida del tren. Y luego te veía agitar tu pañuelo... así. Y ahora... ahora... aquí me tienes solo otra vez y mi primer impulso es sentarme a escribir para darte las gracias, para decirte todo el bien que me has hecho. ¡Hace tanto que no tenía una alegría semejante! ¡Gracias, mi viejo Papito! Gracias por la ocurrencia de invitarme, gracias por haber pensado en mí, en tu viejo amigo Truchard, ¡tu amigo de hace tantos años!... Tal vez no volveremos a vernos...

Largo silbido del tren.

MARÍA.—(*A media voz.*) ¡El tren! Ya se fué el señor Truchard.

SR. MOUTON.—(*Tras una pausa, leyendo con voz empañada.*) ..."Tal vez no volveremos a vernos. Que siempre seas dichoso, Papito mío. Hemos sido buenos amigos; tú, yo, y los demás: Bertrand, Soubira, Gaillard. La vida es la vida. Pero el solo hecho de pensar que, para uno de nosotros, la suerte no ha sido muy cruel, y saber que ése eres tú... ¡Qué quieres! eso es ya algo y hasta le sirve a uno de consuelo. Y pongo fin a mi carta, Papito mío, porque, verdaderamente, estoy muy conmovido. Siento que me brotan las lágrimas. ¡Adiós, adiós! Mi viejo amigo, mi querido Papito. Te abrazo llorando".

Golpe de viento. Trompeta del lechero, muy cerca. Cascabeles del caballo. Casi es de noche. El señor Mouton deja caer, sobre su rodilla, la mano en que tiene la carta. El coche del lechero está ya frente a la verja. María se le acerca y abre la puerta, haciendo sonar la campanilla. Cambian entre sí unas palabras: "¿Cuánto?" "Sólo medio litro para hoy"; "¡Ah, ya no hay huésped!" "No, ya se fué".

El señor Mouton, con la cabeza doblada sobre el pecho, no se ha movido. Otra ráfaga de viento. Se enciende la primera luz, allá entre los follajes de enfrente.

TELON



LIBROS

JEAN GIRAUDOUX: *Judith*. Traducción de Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo. —Costa-Amic, Editor. México, 1944.

ANTONJASEME la Tragedia una estatua ciega "de cuya boca negra se deriva un arroyuelo de agua por saliva". Incontenible en su fluir magnético, no debe formar remanso; arrastra todo vestigio de resistencia, toda veleidad de componendas. A veces podemos creer que sus actores saldrán del tapiz rodante; escaparán al ritmo sereno como el ritmo circulatorio. ¿No es serena la Fatalidad? Los gestos desesperados, el clamor, la mueca, no disminuyen la altura de un cielo purísimo ni alteran el vuelo acompasado de las grandes aves de presa en el dombo del cielo. Los grupos que un momento se formaron, el coágulo de sangre y llanto oponiendo su debilidad desgarradora al mecanismo de precisión, ceden y vuelven a fluir por la hendidura imperceptible y la arena cuenta las horas hasta que la escena queda vacía, apenas húmeda de una sangre que el día ascendente no tardará en disipar.

Pocos lenguajes en el teatro moderno se revelan más favorables a la acción sonambúlica de los personajes de una tragedia como el lenguaje sensual, calculado, lleno de facetas rutilantes y al mismo tiempo escueto, cruel de Jean Giraudoux. Este lenguaje realiza el paradójico equilibrio entre la suntuosidad de *Salambô* por ejemplo, y un estilo lleno de humorismo, de espirituales anacronismos.

En *Judith* asistimos a la lucha patética del fanatismo judío, el pueblo masoquista por excelencia, frente al ateísmo claro de Holofernes tratando de salvar de sí misma a Judith: "—Los dioses infestan nuestro pobre universo, Judith. De Grecia a las Indias, del Norte al Sur, no hay país donde no pululen, cada cual con sus vicios, con sus olores... La atmósfera del mundo, para quien desea respirar, es la de un mitin de dioses"... "Piensa en el desayuno matinal servido sin promesas de infierno; en el té de las cinco sin pecado mortal, con su limón fresco y sus pinzas para el azúcar, inocentes y pulidas"... "Te ofrezco tu vocabulario de niña, las palabras cereza, uva, en las cuales no encontrarás a Dios como un gusano".

La frivolidad de Judith, "la más pura después de ti: ¡prostituta!", se plegará a las exigencias del desenfreno religioso. La rebelión de Judith durará sólo una noche para someterse luego al tradicional mecanismo de los milagros de la fábula religiosa. Al final Judith olvidará su amor, su sola verdad; olvidará que al despertar, por amor, hirió de muerte y, progresivamente, alcanzará la crueldad, la frialdad de serpiente que exigen los forjadores del mito.

Este lenguaje no está hecho para halagar orejas empedernidas de rima y acostumbradas a la expresión difusa de sentimientos de sociedad. Lo de siempre: unos cuantos sabrán apreciar el gusto de mineral enfriado del estilo de Giraudoux que, en traducción verdaderamente inspirada, nos ofrecen Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo. Apenas si dos mexicanismos se deslizan, pero mejor sirven que traicionan el estilo, añadiendo un sabor más a la orgía de sabores.

Sin pretender un conocimiento profundo, ni mucho menos, del teatro, creemos que no se puede llevar de manera mejor un diálogo ni mover mejor los personajes. Al leer la obra nos parece necesario hacer notar que éste es teatro que resiste a la lectura mientras hay otro que, si bien en el fuego de la acción logra interesar, ante el fuego de la imaginación se reduce a cenizas. Sin lugar a duda al teatro de la "tajada de vida", al teatro de "tesis", preferimos el teatro de Giraudoux, pulido y trabajado como se trabaja y se pule una gema.

César MORO.

JEAN MALAQUAIS.—*Journal de Guerre*.—EFM, New York.—Doubleday, Doran and Co., N. York.

FRANCIA 1939-1940. Fué una guerra extraña que el hombre de la calle denominó justamente la "drôle de guerre". Una guerra sin fe. Para batirse, los hombres necesitan el sentimiento de defender inmensos intereses vitales con la voluntad de vencer, o estar inexorablemente agarrados en la maquinaria de un despotismo poderoso. La III República no tenía ni ese sentimiento, ni esa psicología. Libraba la batalla de retaguardia de una Europa que se acababa. No esperaba más que ganar tiempo al amparo de una línea Maginot formidable pero irrisóriamente inacabada a lo largo de la frontera belga. Simpatizando con todos los fascismos, la burguesía sufría, según dijo el escritor católico Thierry Maulnier, "temer la victoria", la derrota de Hitler y Mussolini apareciendo ante sus ojos como la del Orden mismo. Oscuramente el pueblo se sentía traicionado por las fuerzas reaccionarias; nadie apelaba a sus energías; el pacto de Hitler y Stalin desmoralizaba a la vez a partidarios y enemigos; el recuerdo de la catástrofe española escocía demasiado para que un nuevo entusiasmo fuese posible; se vivía demasiado en un ambiente de fin de régimen, para que la defensa de la República pudiese levantar a las masas que había magnetizado la esperanza de un renovamiento de la República a principios del Frente Popular. Esta misma esperanza se había trocado en decepción. Los iniciados sabían que la aviación francesa y la gran industria metalúrgica, saboteadas por la gran clase patronal, atravesaban por una crisis desastrosa... Tal fué, esquemáticamente indicado, el fondo psicológico sobre el cual iban a desarrollarse los acontecimientos... Jean Malaquais ex marino, ex minero, ex obrero de mil oficios, ex vagabundo de los mares; de los puertos y de los bajos fondos del mundo, partió para el frente en los momentos en que su primera novela, *Les Javanais*, salía de la imprenta. Hasta entonces no había encontrado apoyo verdadero más que en el viejo André Gide, para quien cuentan el combate de la juventud y la verdad. No puedo menos que pensar que la lectura del *Journal* de Gide influyó fuertemente en Malaquais cuando tomó la decisión de llevar él también su diario de combatiente. Como el de Gide, el Diario de Malaquais está hecho de introspecciones, de observaciones, de meditaciones y de resabios literarios: escrito minuciosamente, y, a pesar del duro realismo del conjunto, con algunas notas líricas y algunos breves juicios políticos exentos de la menor indulgencia hacia las falsificaciones ideológicas... Del comienzo hasta el final, reina en el Diario una animalidad humana. Hay que decirlo, habrá que gritarlo un día: la guerra es horrorosa y lo que hace con los vivos y los muertos es horroroso. La guerra, toda guerra. Pero todos los caminos de otro porvenir atraviesan hoy día por la guerra, y no queda más remedio que tomar nuestra parte y que sepamos hacer esa tarea inhumana precisamente para tratar de zafarnos de ella... Malaquais vivió pocas batallas; las suficientes sin embargo para medir su horror y para indicarlo concisamente; pero vivió, hizo la peor de las guerras, la guerra sin fe, la guerra perdida de antemano. Haría uno mal al asombrarse que sacara de ella una visión

afligidora de los hombres. "Esa vida encima del estercolero común que llaman la fraternidad de las armas ¡que farsa siniestra!" anotaba Malaquais el 30 de agosto del 39. Esta pequeña frase me revela a la vez la fuerza y la insuficiencia del libro. Grita a fuerza de verdad circunstancial. Recuerdo otras guerras, también atroces: dormíamos sobre el estercolero común, padecíamos hambre, teníamos frío, eramos implacables (no era eso ningún chiste) pero no conocíamos nada más digno de ser vivido que nuestra fraternidad de las armas cuando defendíamos en 1919 al Petrogrado de la revolución rusa. Lo que se denomina fraternidad de las armas, varía con el tiempo y el lugar. Hermanos del soldado Malaquais, los insurgentes y los soldados franceses de hoy día ya no comparan, estoy convencido, su fraternidad de las armas con un estercolero; tienen que salvar a Europa. El libro en ese sentido, padece el desquiciamiento histórico: es el libro de la "drôle de guerre" y la guerra chusca está bien terminada, es ahora la guerra a muerte con el fin del resurgimiento o de la decadencia de Europa. ¿En qué medida es la hiel del autor el signo de la época y en qué medida pertenece a su carácter? Sus obras nos darán la respuesta. Sin embargo él escribe: "Creo que no amo a los hombres; lo que no quiero decir que no ame al hombre. . ." (14 de octubre). Temo que esa necesidad de reconfortarse a sí mismo oponiendo al hombre real, concreto, indigno, un hombre abstracto que se pudiese amar corresponde a una inclinación natural de ver triste, cruelmente, a los hombres por debajo. Quisiera uno decirle a Malaquais que el animal humano es más rico, más contradictorio, más explosivo de lo que lo ve —de lo que lo veía en aquel momento—. La guerra pasiva no le brindaba al escritor otro refugio que no fuera en sí mismo: el libro está coloreado de egocentrismo. La energía no se revela sino hasta el final, cuando se combate después de todo al sucumbir, cuando Malaquais, solo, lucha por vivir, por escapar. Su energía intelectual es entonces la de una protesta desesperada; "Gozo indecible, salvaje de destruir" (20 de junio); "matar a un árabe, aplastar un piojo ¿qué más da?" (2 de julio, anotado después del asesinato de un prisionero árabe por un nazi). Pero ya en esos momentos, la guerra cambia en medio de la derrota completa y lo mismo que ha contado el histerismo erótico de los soldados y de algunas campesinas, Malaquais apunta rasgos de solidaridad, de valor moral, de amplitud de espíritu. . . El libro de la guerra chusca termina en un vago presentimiento de despertar.

Malaquais no ha sondeado las causas. . . Si lo hubiera hecho, ¿se hubiera publicado su Diario? Con esta reticencia, el libro constituye un testimonio psicológico importante sobre una mala página de la historia reciente. Es uno de los primeros libros de una literatura que ha de venir. Si para el día en que los soldados vuelvan de sus infiernos terrestres la libertad de escribir (y de publicar) subsiste todavía (¡y así lo espero!) tendremos una literatura terrible, que pintará algunas veces al hombre como una criatura monstruosa y que no obstante deberá rendirle justicia plena: la bestia sádica y el héroe puro están hechos del mismo barro maravilloso. El equilibrio de la visión no podrá nacer en el combatiente escritor más que de la voluntad lúcida de transformar el mundo. No tengo que desearle a Jean Malaquais mayor talento; pero sí más confianza objetiva en el hombre real.

Víctor SERGE.

JOSE BIANCO. *Las Ratas.*— Sur. Buenos Aires, 1943.

"LAS Ratas" es una corta novela cuya lectura interesa y esto ya, especialmente hoy día, creemos es un verdadero elogio. Es, además, una novela bien escrita, perfectamente escrita, atildada, no farragosa ni divagatoria. Está, sin embargo, lejos de esas novelas inútiles que no pasan de ser atildadas. Hay una emoción sincera, un recuerdo entrañable, un misterio, un verdadero tema de novela —es decir, una realidad que ha adquirido en el cerebro y en el corazón del autor matices de novelería— en esta corta obra. Demasiado corta, y éste es su único y grave defecto.

Es defecto, en este caso, porque aun siendo sentidos, *vistos* y bien trazados los personajes, no acaban de adquirir verdadera consistencia. No acabamos de comprenderlos, y por eso sus móviles aparecen a menudo oscuros y sus reacciones injustificadas. Que sea imprevisible tal frase o tal acto en un personaje de *Las Ratas*— viniendo así a revelar una faceta no sospechada, y terminando después de diversas sorpresas, por darnos una imagen de la figura, aunque indecisa, borrosa y, por decirlo así, falta de solidez— es, en cierto modo, uno de los encantos de este libro, pues no obliga a la "persecución" de estos personajes. Se trata, por otra parte, de un secreto conocido ya por los más viejos novelistas. Nada más que, en los mejores autores, lo imprevisto ocurre partiendo del conocimiento profundo que tenemos del personaje, es decir, partiendo de la realidad, y por eso la sorpresa es doblemente grande, doblemente maravillosa; mientras que en *Las Ratas*, como hemos indicado, se ha de ir construyendo penosamente al personaje justamente a partir de estos gestos imprevistos. Esto es lo que da a esta novela un carácter débil, un carácter propio de la época de las novelas inútiles, aunque se trate de una novela con *fundamento*, una novela en la que hay algo que contar.

Es una lástima que *Las Ratas* no sea una gran novela, en todos los sentidos, pues podría serlo. Hubiéramos querido saber algo más de aquel portero franciscano, saber cómo Isabel fué convirtiéndose en intelectual y en malvada, saber cuáles fueron las decepciones o las pasiones de esa madre que aparece en penumbra, conocer mejor a Julio y mejor al mismo personaje adolescente y músico que cuenta la novela. Podría así haber sido, o pretendido ser, una novela "de la Argentina"; pero en ella, sólo porque ciertas personas cultas miran a París o a Italia nos parecen argentinas. Esa morada que con tanta delicadeza y poesía nos describe el autor, parece más bien una casa de campo en Francia. *Las Ratas* aparece desligada de todo lugar. Claro que, en cambio, tenemos la satisfacción de no encontrar una novela de ambiente local, falsa, burda o estúpidamente colorista. Pero a la fina inteligencia y sensibilidad de Bianco podía pedírsele que, sin caer en la novela "fuerte" y rural, nos diera una imagen de la verdadera Argentina, ahora absolutamente ausente en su obra.

Son de admirar, a pesar de todo, la agudeza con que se describen determinadas sensaciones, el encanto nostálgico de algunas figuras, las sugestiones de diversa índole que despierta este libro, la pulcritud y precisión del lenguaje, y también la novela que *está dentro* de él. Bianco podía haber hecho o un cuento que hubiera condensado lo mejor que la novela tiene como trama y esbozo de personajes, o una gran novela que, con *Las Ratas*, él ha probado que es capaz de hacer.

A. S. B.

JAMES THRALL SOBY Y DOROTHY C. MILLER. *Romantic painting in America.*— The Museum of Modern Art. New York, 1943.

Pintura romántica en Norteamérica, libro de reciente publicación, y que ahora comentamos, es un eslabón más de la gran cadena de obras dedicadas al arte del país nórdico. Constituye, podríamos decir, la síntesis panorámica de lo publicado hasta hoy por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. El volumen incluye, además de copiosas ilustraciones, un documentado estudio de James Trall Soby sobre la evolución

de esa pintura, en el cual se usa el término "romántico" como sinónimo de imaginación en triunfo sobre la razón; en campo histórico, el movimiento se sitúa desde sus comienzos, en 1725, hasta su clímax, en la primera mitad del siglo XIX, y ouyos alcances llegan a nuestros días.

El ensayo de Soby abarca las siguientes partes: "¿Qué es la pintura romántica?"; "Arte romántico americano con influencias extranjeras"; "Inmigración del Romanticismo a Aémrica", "El triunfo de la naturaleza"; "Pintura romántica de la figura o *americana*"; "Pintura romántica después de 1850"; "Los grandes románticos: Newman, Blakelock, Ryder"; "Pintura de transición"; "Realismo romántico"; "Un cubista romántico"; "El *gótico*"; "Pintura lírica"; "La tradición Ryder"; "Regionalismos"; "Tradición internacional".

Por la enumeración de los capítulos anteriores será fácil darse cuenta de los alcances de tal trabajo literario, el más documentado y sustancioso de cuantos hemos leído hasta la fecha sobre la materia.

Especial mención merecería el consagrado a los pintores de transición, dedicado, en especial, a estudiar la personalidad de "ese gran parnasiano" que fué Louis M. Eilshemius, cuya carrera, ignorada por mucho tiempo, estableció el auténtico nexo entre los artistas del siglo XIX y el siglo XX.

La presentación tipográfica del libro, la nitidez de los grabados, la información sucinta que contiene, ya es cosa habitual en las publicaciones del Museo de Arte Moderno.

Carlos MERIDA

RAFAEL MENDEZ DORICH. *Ubicación del Arte en la Cultura.* —Imprenta Gráfica Stylo. Lima, Perú, 1943.

ES posible que el señor don Rafael Méndez Dorich, de nacionalidad peruana, sea tan excelente poeta como lo considera Gabriela Mistral, hasta el punto de guardar celosamente cerca de su cabecera el volumen de poesía de aquél, titulado *Dibujos animados*. Decimos que es posible, porque nuestra sensibilidad no ha tenido hasta ahora la oportunidad de estremecerse gracias a la lectura de los poemas que tanto conmueven a la poetisa chilena. Pero lo que sí ya no resulta admisible es que el señor Méndez Dorich posea lícitamente el nombre de filósofo, o historiador, o sociólogo de la cultura. Su libro pretende ser un repertorio de ensayos "a manera de introducción para elaborar una interpretación materialista de la cultura". Y, en efecto, el libro se queda estacionado en eso, en mera pretensión. La verdad es que se trata de un tema de calibre mayor y harto ambicioso para poder abordársele con facilidad y con felicidad. No resulta hacedero salir airoso de un tema tan peliagudo como ése si para ello se carece de los supuestos más elementales: una muy bien ordenada erudición, congruencia en el ideario, equilibrio lógico y claridad en el estilo.

Existe gente poco piadosa e inmisericorde que no medita sobre las consecuencias que pueda tener el tocar —iba a decir mancillar— los grandes temas, cuando no poseen las herramientas adecuadas, pues ello, después de todo, no se hace con impunidad, ya que la sanción viene de inmediato: el desprestigio de tesis que sin duda alguna tienen plena validez. El señor Méndez, peruano, en una parte de sus ensayos de ensayos, confiesa que "Este libro ha sido escrito en ratos robados a tareas ajenas a él; el propio autor, al releerlo, en trance ya de entregarlo al público lector, lo encuentra "abarrotado de conceptos que entre sí discrepan" y le parecen "truncos algunos de sus capítulos; no sería extraño, pues, que se le tilde de oscuro y arbitrario". Me parece una autocrítica justa, exacta, serena hasta donde se omite decir que el libro es en exceso farragoso y, por lo mismo, ineficaz.

Una de las grandes obras que todos esperamos, que ansiamos ver ya en los escaparates de las librerías y en los anaqueles de las bibliotecas, es aquella que con todo método y rigor no sólo ubique el arte dentro del marco de la cultura, sino que fundamente, con apropiada y sugestiva erudición, la teoría materialista del arte y de las varias expresiones de la cultura. Es decir, una historia de la cultura, utilizando el método del materialismo dialéctico. Los ideólogos del marxismo tienen esa deuda que aún no han saldado. Mientras tanto, pueden éstos decirle al señor don Rafael Méndez Dorich, peruano, empleando el lenguaje popular de aquí: ¡No me defiendas, compadre!

José E. ITURRIAGA

NOTAS

SE RECOMIENDA

* La nota sobre los recientes frescos de *José Clemente Orozco* en el templo de Jesús Nazareno. En esta nota, que va acompañada con varias magníficas fotografías de Márquez, *Justino Fernández* trata de explicar la simbología de estos frescos que se consideran como los mejores del gran pintor mexicano.

* La aguda aunque breve nota de *José Bergamín* acerca del reciente folleto del distinguido filósofo argentino *Francisco Romero*, titulado "Comunicación y Situación". En estas líneas el lector podrá ver la similitud entre nuestras ideas acerca de cierta "filosofía" actual y las de Romero.

* La traducción que *Alfonso Reyes* ha hecho de la interesante pieza de teatro en un acto "Un Día Estupendo" (*La Folle Journée*) del inquietante y misterioso escritor contemporáneo francés *Emile Mazaud*, obra teatral que acabamos de ver representada por la compañía de Jouvet. Hay que aclarar que esta bella traducción fué hecha hace varios años, y es hasta ahora que el amigo Reyes la da a la prensa.

* Los "Fragmentos Filosóficos de Heráclito" que ha traducido el infatigable joven pensador español *Juan David García-Bacca*. No creemos necesario destacar la importancia de esta obra, que será próximamente editada por el Fondo de Cultura Económica. Como se recordará, en nuestro número 9 (correspondiente al pasado mes de diciembre) incluimos los otros no menos valiosos "Fragmentos filosóficos de Demócrito", también traducidos por nuestro inteligente colaborador.

* El intenso fragmento narrativo de *Wanda Wasilievska*, la gran escritora soviética, tomado de su reciente libro "El Arco Iris", que será publicado en español en estos días por la Editorial Nuevo Mundo.

Wanda Wasilievska, de origen polaco, es por hoy presidenta de la Unión de Patriotas Polacos, una organización creada en la U.R.S.S. Su esposo, Korneichuk, actual Comisario de Relaciones Extranjeras de la República Soviética de Ukrania, es otro de los mejores escritores contemporáneos rusos.

FILOSOFOS

En otras partes, en Alemania, pongo por caso, nadie toma el oficio de metafísico en todos los momentos y ocupaciones de su vida; trata de metafísica a sus horas, profesa opiniones más o menos nuevas y extravagantes, pero en todo lo demás es un hombre muy sensato y tolerable. En España no: el filósofo tiene que ser un ente raro, que se presente a las absortas multitudes con aquel aparato de clámide purpúrea y chinelas argénteas con que deslumbraba Empédocles a los siracusanos.

Y ante todo debe olvidar la lengua de su país, y todas las demás lenguas, y hablar otra peregrina y estrafalaria, en que sea bárbaro todo, las palabras, el estilo, la construcción...

... Véase alguna muestra, elegida al azar: "Lo puro todo, a saber, o lo común, es tal, en su puro concepto (el *con* en su razón infinita desde luego) como

lo sin particularidad y sin lo puro particular, excepto, pues, lo puro particular, aunque por el mismo concepto nada deja fuera ni extra de su propia totalidad (ni lo particular, pues) siendo lo puro todo – con – todo lo particular relativamente de ello al modo principal de su pura totalidad. Y lo particular (en su inmediato principio) absolutamente conmigo en mi pensamiento: lo propio y último individual inmediatamente conmigo, y de sí en relación es tal en su extremo estrecho concepto inmediato, como lo sin pura totalidad y sin lo puro todo, y así lo hemos pensado, en su pura inmediata propiedad de particular. Pero, en nuestro mismo total pensamiento, y dentro de él, reflexivamente, pensamos al punto lo particular, como a saber contra-particular, de otro en otro (o en la razón de lo otro y el contra infinitamente, en su propio concepto), y en esta misma razón (positiva, infinita) del contra y lo otro, implícitamente, lo pensamos como lo con – particular – parte con parte totalmente, según la razón del cómo. De suerte que pensamos lo particular como con totalidad y totalmente también, pero con totalidad de su particularidad misma, y a este modo principalmente en la relación, formalmente o formal totalidad, siendo lo todo en este punto, no a su modo puro y libre, si no todo particularizado, todo en particularización, todo en particular, todo particularmente, al modo pues principal de la pura particularidad, como sin la pura totalidad."

Marcelino MENENDEZ PELAYO.

("Historia de los heterodoxos españoles", 1881)

DEL NACIMIENTO

Y ello me sugirió una teoría, indudablemente caprichosa, pero que no podría considerar del todo insignificante, acerca de la formación de los seres vivos. Todos son conformados en la obscuridad, automáticamente, protegidos de cualquier intervención por lo que se llama experiencia: experiencia que sería imposible si no hubiera primero una criatura definida para recibirla y reaccionar ante ella, de acuerdo con su naturaleza heredada. Esta naturaleza se ha manifestado en una semilla, en un huevo, en una matriz, en todo eso en que el mundo sea incapaz de perturbar su evolución perfecta. Las flores y las mariposas nacen perfectas, y muchos animales nunca son tan bellos, puros e intrépidos como cuando se enfrentan por primera vez ante el mundo. Mas el hombre, y otros infortunados mamíferos, nacen desamparados y a medio hacer, como masa todavía cruda, como si aun no fueran lo que tienen que ser. El receptáculo que los contiene no puede alimentarlos por más tiempo, o permitirles que alcancen su estatura y fuerza completas. Tienen por lo tanto que ser arrojados a la luz y al frío, y ahí ser derrotados por miles de accidentes, descarriados, torcidos, enseñados y entrenados para enemistarse entre sí, y a veces hasta ser privados de la propia existencia.

Jorge SANTAYANA.

(De "Personas and Places", primer tomo de su autobiografía. Scribner's, Nueva York, 1944)

DE LO EMPALAGOSO

La prosa --decía Juan de Mairena a sus alumnos de Literatura-- no debe escribirse demasiado en serio. Cuando en ella se olvida el humor --bueno o malo--, se da en el ridículo de una oratoria extemporánea, o en esa que llaman prosa lírica, ¡tan empalagosa!...

MAS SOBRE EL HIJO PRODIGO

Los hombres que están siempre de vuelta en todas las cosas son los que no han ido nunca a ninguna parte. Porque ya es mucho ir: volver, ¡nadie ha vuelto!

Huíd de escenarios, púlpitos, plataformas y pedestales. Nunca perdáis contacto con el suelo: porque sólo así tendréis una idea aproximada de vuestra estatura.

Antonio MACHADO

IMAGINACION Y REALIDAD

Si un jornalero estuviese seguro de soñar todas las noches durante doce horas que era rey, sería tan feliz como un rey que todas las noches, durante doce horas, soñase que era jornalero.

Pascal

CORRESPONDENCIA

De una carta reciente que nos dirige nuestro amigo y colaborador *Cesar Moro*, transcribimos las siguientes líneas acerca del último libro de Jean Malaquais, editado en Nueva York bajo el título de *Journal de Guerre.*

La minuciosidad, la prolijidad, la persistencia, la insistencia pueden, manejadas con genio, con instinto poético, transformarse en otras tantas cualidades del estilo. No es éste, precisamente, el caso del señor Malaquais, autor de *Journal de guerre.* Innumerables páginas dedicadas a probarnos hasta la saciedad la rusticidad, la suciedad moral, la grosería de sus compañeros de guerra frente a la delicadeza moral, a la sensibilidad exquisita y pequeño burguesa del autor llegan a hacer conmovedor el drama de la preparación del té cotidiano en medio de las zahirientes observacines de hombres que, quizás sufriendo de manera más honda, tienen poco tiempo para aprender nuevas costumbres, ignoradas hasta entonces. En Francia, entre la pequeña burguesía y el pueblo, el té es considerado como medicina y relegado a la categoría de las hierbas más o menos purgantes. Sólo entre *les gens huppés* o entre las de "quiero y no puedo" el té es apreciado como bebida deleitosa. Lo grave de todo esto es que el autor, a pesar de su pretendida experiencia de *globe-trotter*, nos da la impresión de ser un tipo no salido aún del cascarón. En plena catástrofe no puede prescindir de su guante de crin, de su taza de té, de su vaso de leche, mientras los zafios compañeros se burlan de él, a más y mejor, aceptando la porción de vino cedida.

Después de leer *Journal de guerre* cabe preguntarse a qué conclusión llegar, o, mejor dicho, a qué conclusión llega el autor. Dentro de la guerra, su máxima aspiración ha sido la comodidad, el confort personal. Bien, esto no constituye un crimen, por cierto, pero tampoco es necesario escribir un libro de 331 páginas para contarlo.

En medio de las tribulaciones domésticas, y no se sabe por qué razones, de pronto encontramos: "*–Tristan Tzara: peche a la ligne dans un dictionnaire analogique.* (*Toutefois, bon pécheur, bonne ligne, bon dictionnaire*). ¿Querrá referirse el autor al procedimiento *dada* preconizado por Tzara para hacer un poema?.. "*Détestable la traduction de Mallarmé*"... refiriéndose al poema de Edgar Poe: *Annabel Lee.* Nosotros, ignorantes, y cuánto, de la lengua inglesa, estabamos profundamente convencidos de la admirable, de la insuperable calidad de la traducción de los poemas de Edgar Poe por Mallarmé.

En la página 213 nos encontramos con la cita de un trozo de André Breton, tomado de *L'Amour Fou*, parafraseado inocentemente y acompañado por la sincera declaración de que "*fué exactamente a partir de la primera palabra de la primera página que* (Malaquais) *comenzó a no comprender absolutamente nada*". Después de esto no nos sorprendamos de leer repetidas veces que "*el cielo se había puesto su vestido de primera comunión*".

Una página confusa y pretenciosa sobre el "*rayonnement psychique*" constituye un penoso trabajo escolar en el que, para nuestra verguenza, no hemos podido sacar en claro sino el evidente deseo de decir algo sin lograrlo.

Las últimas páginas de este diario nos compensan de su laboriosa lectura. El autor se humaniza, sin llegar jamás a fraternizar con nadie, al relatarnos sus aventuras difíciles para escapar de la cautividad alemana.

César MORO

Prop. No 9338 D. S. P.



FAMOSO EN EL MUNDO ENTERO DESDE HACE OCHENTA AÑOS


El perfume con alma
Maja
COLONIA
LOCION
POLVOS
JABON
MYRURGIA

PRIMERAS COMUNIONES

FIESTAS DE 15 AÑOS

BODAS

PUB. HOY

CHOCOLATE Nupcial

Un Compañero Fiel para toda la Vida!

CHOCOLATE
Nupcial
Distinguido por Exquisito.

El Mejor fabricado en el Mundo.

EN TRES SABORES:
A LA VAINILLA, A LA CANELA Y AL GUSTO NATURAL DEL CACAO. ESPECIAL PARA BODAS, BAUTIZOS, PRIMERAS COMUNIONES Y TODA FIESTA



PIDALO EN SU TIENDA O DIRECTAMENTE A

"LA AZTECA S.A."

LA FABRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO

ERIC. 26-78-58 F.C. DE CINTURA NUM. 105 MEX. X-23-00

Reg. D.S.P. 16922 Prop. D.S.P. 10658


En el Trópico pero
como en su propia
Casa
La alberca florecida de Gardenias, del Hotel "Ruiz Galindo", proporciona a sus visitantes optimismo, ale. gría y satisfacción.
MARAVILLOSO LUGAR DE RECUPERACION
Hotel Ruiz Galindo
EL HOTEL MAS EXCLUSIVO
FORTIN DE LAS FLORES. VER. MEXICO
HAGA SUS RESERVACIONES EN MADERO 22 MEXICO. D.F.
TELEFONOS ERIC. 18-10-47 MEX. L-49-91
ASOCIACION MEXICANA DE HOTELES

AÑO I VOL. III

EL HIJO PRÓDIGO

INDICE



Enero · Febrero · Marzo

MEXICO
1 9 4 4



ÍNDICE GENERAL

AÑO I

VOLUMEN II

Número 7, 15 de octubre de 1943

Número 8, 15 de noviembre de 1943

Número 9, 15 de diciembre de 1943

VOLUMEN III

Número 10, 15 de enero de 1944

Número 11, 15 de febrero de 1944

Número 12, 15 de marzo de 1944

Este libro se terminó de imprimir el día 22 de junio de 1983 en los talleres de Offset Marvi, S.A., Calle Leiria núm. 72, San Andrés Tetepilco. Se encuadernó en Encuadernación Progreso, S.A., Municipio Libre 188, México 03300 D.F. Se tiraron 3 mil ejemplares. La edición estuvo al cuidado de *Manuel Fernández* y *Felipe Garrido*.



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Revistas literarias mexicanas modernas es una serie publicada por el Fondo de Cultura Económica con el propósito de poner nuevamente en circulación, en ediciones facsimilares, las principales revistas literarias aparecidas en México en la primera mitad del siglo XX. De esta manera el 'curioso lector' y el estudioso de nuestras letras tendrán a su alcance este sector de la literatura nacional de acceso tan difícil y de tanto interés documental. Con el objeto de facilitar su consulta, cada revista va precedida por una presentación y una ficha descriptiva, y cada volumen va provisto de un índice de autores.